A Lifetime Dedicated to Norwegian Language and Literature

Papers in Honour of Professor ***Sanda Tomescu Baciu***

Presa Universitară Clujeană

A Lifetime Dedicated to Norwegian Language and Literature

Papers in Honour of Professor **Sanda Tomescu Baciu**

Edited by

Roxana-Ema Dreve

Raluca-Daniela Duinea

Raluca Pop

Fartein Th. Øverland

PRESA UNIVERSITARĂ CLUJEANĂ

2021

ISBN specific 978-606-37-1027-8

Universitatea Babeș-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruța Săcelean
Str. Hasdeu, nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România,
Tel./Fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@editura.ubbcluj.ro
http://www.editura.ubbcluj.ro/

TABLE OF CONTENTS

FOREWORD



Photo: Babeş-Bolyai University's archives

It was in 1991 when Candidate Philologiae of the University of Oslo, Professor Sanda Tomescu Baciu, created the Norwegian Language and Literature Specialization at Babeş-Bolyai University. Here we are today, celebrating Professor Sanda Tomescu Baciu's 65th anniversary.

2021 will definitely be *the year* for Norwegian Studies in Cluj-Napoca. Not only does the Norwegian language and literature specialization at Babeş-Bolyai University celebrates 30 year of existence, but the anniversary volume dedicated to its director and founder gathers more than 70 contributions from both diplomates, scholars, former students, friends and supporters of Norwegian Language and Literature in Cluj.

Born on November 20, 1955, Sanda Tomescu Baciu is currently professor of Norwegian Language and Literature at Babeş-Bolyai University. She defended her doctorate in philology in 1999 with the thesis *Nordic Mythology and its Reflections in Norwegian Literature*. She later became director of the Department of Scandinavian Languages and Literature, which she founded in 2001, as well as PhD coordinator since 2010. In 1997 she created the Library of Nordic Studies. She received the *Diploma of Institutional Innovation for the Creation of New Programmes* (*Diplomă de inovare instituțională pentru crearea de noi programe*) in 2002, and in 2010 she was awarded the *Diploma of Excellence for the Undergraduate Programme* "*Norwegian Language and Literature*" (*Diploma de excelenţă pentru programul de licenţă „Limba şi literatura norvegiană*").

Professor Sanda Tomescu Baciu wrote several critical volumes such as *Peer Gynt şi miturile nordice* (2000), *Overgang over norsk litteratur* (*Istoria literaturii norvegiene de la începuturi şi până în secolul al XIX-lea*, 2001), *Velkommen, manual de limbă norvegiană* (2006) and *Potrete din Nord* (2008).

In 2003 she was awarded the Norwegian Royal Order of Merit in the rank of Knight, First Class.

She has been a member of the Romanian Writers' Union since 2008, Cluj Branch, and debuted as a translator with Jan Mårtenson's *Döden gör en tavla* (*Natură moartă pentru flaşnetă mecanică*), in 1984. She translated admirably from Norwegian Knut Hamsun, *Børn av tiden* (*Copii ai timpului lor*) in 1989, Henrik Ibsen, *Når vi døde vågner* (*Cînd noi, morţi, înviem,* 2009), Lars Saabye Christensen, *Beatles* (in 1996), *Visning*

(*Vizionare*, in 2014), Maja Lunde, *Bienes historie* (*Istoria albinelor*, 2019), as well as an anthology of Norwegian short stories, *Nuvele norvegiene.ro* in 2005, with texts by 11 Norwegian authors.

She has been elected member of the Ibsen International Committee in two consecutive terms (2000-2006) and is since 2015 the coordinator of the "Nordica" collection at Casa Cărții de Știință Publishing House.

Her activity as a translator is nationally recognized. In 2005 she was awarded "Eta Boeriu" Prize for translation by the Romanian Writers' Union Branch in Cluj-Napoca and in 2015, she received the *Romanian Language Award* at the International Book Festival in Cluj-Napoca.

Her contribution to Norwegian studies in Cluj-Napoca has had a considerable impact that can hardly be expressed in a few words.

The papers gathered in this anniversary volume are both personal messages addressed to Professor Sanda Tomescu Baciu and academic papers ranging from literature to language and culture, written in Norwegian, English, Romanian, Swedish and Danish and French. Thus, the volume is multicultural and multilingual.

Our greatest challenge in the organisation of this volume was to narrow the list of the contributors that wanted to express their gratitude and admiration for Professor Sanda Tomescu Baciu.

We believe that this book will be of interest for researchers, scholars and students worldwide as the topics tackled diverse areas of interest. The chapter entitled - *Ibsen studies* - comprises the papers of six researchers who examine Ibsen's work from different perspectives. In a similar vein, the chapter - *Norwegian, Romanian and English literature from the 17th to the early 20th century* - provides a solid context for the Norwegian, Romanian and English literature up to the 20th century. Old norse philology, folk and polar literature are analyzed in depth in another chapter. Further on, the chapter - *Contemporary literature and film* - offers salient viewpoints on contemporary authors and the film industry. Language education has gradually become essential in a world that promotes international cooperation and intercultural awareness. The chapter - *Perspectives on teaching Norwegian as a Second Language* - focuses on teaching practices and didactic strategies that are relevant in the educational academic context.

This anniversary volume is our way of thanking Professor Sanda Tomescu Baciu for her dedication, passion and love for Norwegian language, literature and culture and for everything that she has done for the Department of Scandinavian Languages and Literature, at Babeș-Bolyai University, in Cluj-Napoca. She opened paths unknown before, she was awarded the *Bologna Professor* title by the *Students' National Organization* (ANOSR) in 2015, she supported the students in their career choices and has been a respectful, helpful and a reliable colleague and scholar. For all these and many more to come, we thank you, Professor Sanda Tomescu Baciu! You are truly an inspiration to us all!

Cluj-Napoca, the 12th of May 2021

Roxana-Ema Dreve, Raluca-Daniela Duinea, Raluca Pop, Fartein Th. Øverland

TABULA GRATULATORIA

The Royal Norwegian Embassy in Bucharest, Romania
Per Thomas ANDERSEN, Oslo, Norway
Rolf TROLLE ANDERSEN, Norway
Sindre ANDERSEN, Fredrikstadt, Norway
Andreas ANDERSSON, Borås, Sweden
Diana SON ANDRIEȘ, Cluj-Napoca, Romania
Åsa APELKVIST, Arvika, Sweden
Björn APELKVIST, Arvika, Sweden
Amalia ARDELEAN, Sandvika/Kolsås, Norway
Sven ARNTZEN, Bø i Telemark, Norway
Veronka-Örsike ASZTALOS, Cluj-Napoca, Romania
Anamaria BABIAȘ-CIOBANU, Cluj-Napoca, Romania
Harald Carl BACHE-WIIG, Lysaker, Norway
Laurențiu-Călin BACIU, Cluj-Napoca, Romania
Rodica BAKONSKY, Cluj-Napoca, Romania
Katalin BALÁZS, Cluj-Napoca, Romania
Andras F. BALOGH, Cluj-Napoca, Romania
Siri BARRY, Bucharest, Romania
Violeta BASA, Kautokeino, Norway
Attila BENŐ, Cluj-Napoca, Romania
Ivona BERCEANU, Bucharest, Romania
Ove BERGERSEN, Stavanger, Norway
István BERSZÁN, Cluj-Napoca, Romania
Bianca BICAN, Cluj-Napoca, Romania
Anne Kari BJØRGE, Bergen, Norway
Annlaug Irene BJØRSNØS, Trondheim, Norway
Liv BLIKSRUD, Oslo, Norway
Gudleiv BØ, Oslo, Norway
Ioana BOT, Cluj-Napoca, Romania
Ioan BOLOVAN, Cluj-Napoca, Romania
Carmen BORBELY, Cluj-Napoca, Romania
Ștefan BORBÉLY, Florești/Cluj, Romania
Claudia BOTEZATU, Cluj-Napoca, Romania
Georgiana BOZÎNTAN, Cluj-Napoca, Romania
Corin BRAGA, Cluj-Napoca, Romania
Kristin BRUDEVOLL, Asker, Norway
Kari Fredrikke BRÆNNE, Oslo, Norway
Roger BUGGE RØNNING, Trondheim, Norway
Raveca Constantina BULEU, Florești/Cluj, Romania
Laura CARETTI, Florence, Italy
Dana CASPI, Jerusalem, Israel
Ruxandra CESEREANU, Cluj-Napoca, Romania
Dorin-Ioan CHIRA, Cluj-Napoca, Romania
Ioan CHIRILĂ, Cluj-Napoca, Romania
Lars SAABYE CHRISTENSEN, Oslo, Norway
Heidi CHRISTOFFERSEN, Bø, Norway
Alexandra COLUMBAN, Cluj-Napoca, Romania
Sanda CORDOȘ, Cluj-Napoca, Romania
Oana COZMUȚA, Cluj-Napoca, Romania
Ion CUCEU, Cluj-Napoca, Romania
Mara DAGESTAD, Drøbak, Norway
Giuliano D'AMICO, Oslo, Norway
Adriana Margareta DĂNCUȘ, Vestfold, Norway
Daniel DAVID, Cluj-Napoca, Romania
Sandra DEBELKA, Cluj-Napoca, Romania
Sânziana DEMIAN, Cluj-Napoca, Romania
Coralia DITVALL, Lund, Sweden
Alina ANTONSEN DOMINTE, Oslo, Norway
Zsófia DOMSA, Budapest, Hungary
Luminița DRĂGAN, Bucharest, Romania
Adina Florina DRAGOȘ, Arad, Romania
Ilona Diana DRANCĂ, Cluj-Napoca, Romania
Roxana-Ema DREVE, Cluj-Napoca, Romania
Karolina DROZDOWSKA, Gdansk, Poland
Gianina DRUȚĂ, Oslo, Norway
Oana FOTACHE DUBĂLARU, Bucharest, Romania
Raluca-Daniela DUINEA (n. RĂDUȚ), Cluj-Napoca, Romania
Errol DURBACH, Vancouver, Canada, USA
Øyvind EIKREM, Trondheim, Norway
Mihaela ELEKES, Cluj-Napoca, Romania
Lotta ELSTAD, Oslo, Norway
Cecilie ENDRESEN, Oslo, Norway
Uwe ENGLERT, München, Germany
Ramona FÄDER, Cluj-Napoca, Romania
Diana FAKESCH, München, Germany
Monica FEKETE, Cluj-Napoca, Romania
Robert FERGUSON, Oslo, Norway
Hege FJELD, Bergen, Norway
Ligia Stela FLOREA, Cluj-Napoca, Romania
Geir FORBORD, Drammen, Norway
Rodica FRENȚIU, Cluj-Napoca, Romania
Csilla GÁBOR, Cluj-Napoca, Romania
Helena GARCZYŃSKA, Gdańsk, Poland
Janet GARTON, Norwich, England
Oana GENCĂRĂU, Cluj-Napoca, Romania
Ștefan GENCĂRĂU, Cluj-Napoca, Romania
Renata GEORGESCU, Cluj-Napoca, Romania
Steinar GIMNES, Trondheim, Norway
Paul GOLBAN, Cluj-Napoca, Romania
Alex GOLDIȘ, Cluj-Napoca, Romania
Lennart GRAPE, Belgrade, Serbia
Lise KLEVEN GREVSTAD, Norway
Ann-Kristin H. GUJORD, Bergen, Norway
Ionel HAIDUC, Cluj-Napoca, Romania
Inger HADLAND, Oslo, Norway
Odd Einar HAUGEN, Bergen, Norway
Cecilie HAUGLUND, Budapest, Hungary
Frode HELLAND, Oslo, Norway
Ioan HERBIL, Cluj-Napoca, Romania
Ioana HODÂRNĂU, Cluj-Napoca, Romania
Jan Kristian HOGNESTAD, Stavanger, Norway
Jan Erik HOLST, Oslo, Norway
Øystein HOVDKINN, Norway
Martin HUMPAL, Praha, Czech Republic
Laura T. ILEA, Cluj-Napoca, Romania
Mihaela ILIȘIU, Cluj-Napoca, Romania
Daria IOAN, Cluj-Napoca, Romania
Alexandra IONEL, Cluj-Napoca, Romania
Yvette Sz. JANKÓ, Cluj, Romania
Simona JIȘA, Cluj-Napoca, Romania
Miluše JUŘIČKOVÁ, Brno, Czech Republic
Irene KARRER, München, Germany
Anja KERÄNEN, Kajaani, Finland
Vilmos KESZEG, Cluj-Napoca, Romania
Anca KISS, Cluj-Napoca, Romania
Nils Magne KNUTSEN, Tromsø, Norway

Ingeborg KONGSLIEN, Olso, Norway
Svetla T. KOVATCHEVA, Oslo, Norway
Atle KRISTIANSEN, Bergen, Norway
Jurate KUMETAITIENE, Vilnius, Lithuania
Unni LANGÅS, Kristiansand, Norway
Rodica LASCU POP, Cluj-Napoca, Romania
Laurențiu-Adrian LAZĂR, Constanța, Romania
Diana LĂȚUG, Cluj-Napoca, Romania
Crina LEON, Iași, Romania
Gunnar H. LINDEMAN, Norway
Andreas Gisle LOMBNÆS, Oslo, Norway
Elisabeth JENSEN LOMBNÆS, Oslo Norway
Steinar LONE, Fredrikstadt, Norway
Andrei MARGA, Cluj-Napoca, Romania
Delia MARGA, Cluj-Napoca, Romania
Virgil MIHAIU, Cluj-Napoca, Romania
Ugnius MIKUCIONIS, Bergen, Norway
Sergiu MIȘCOIU, Cluj-Napoca, Romania
Sanda MISIRIANȚU, Cluj-Napoca, Romania
Gabriela Ioana MOCAN, Cluj-Napoca, Romania
Călina-Maria MOLDOVAN, Cluj-Napoca, Romania
Rareș MOLDOVAN, Cluj-Napoca, Romania
Enikő BODROGI MOLNÁR, Cluj-Napoca, Romania
Octavian MORE, Cluj-Napoca, Romania
Daniela MRÁZOVÁ, Praha, Czech Republic
Ioana-Andreea MUREȘAN, Cluj-Napoca, Romania
Ioana-Gabriela NAN, Cluj-Napoca, Romania
Adriana-Cecilia NEAGU, Cluj-Napoca, Romania
G.G. NEAMȚU, Cluj-Napoca, Romania
Nicoleta NEȘU, Cluj-Napoca, Romania
Eva LIE NIELSEN, Oslo, Norway
Harald NYBØLET, Bergen, Norway
Ovio OLARU, Sibiu, Romania
Ștefan OLTEAN, Cluj-Napoca, Romania
Ramona ONCIU, Cluj-Napoca, Romania
Hanne ØRSTAVIK, Oslo, Norway
Orm ØVERLAND, Bergen, Norway
Fartein Th. ØVERLAND, Stavanger, Norway
Elena PĂCURAR, Cluj-Napoca, Romania
Cristiana PAPAHAGI, Cluj-Napoca, Romania
Maria-Alina PAȘCA, Oslo, Norway
Ioana PAUL, Cluj-Napoca, Romania
Laura PAVEL, Cluj-Napoca, Romania
Irina PETRAȘ, Cluj-Napoca, Romania
Elena PLATON, Cluj-Napoca, Romania
Raluca Antoaneta PODUȚ, Oslo, Norway
Ioan Aurel POP, Cluj-Napoca, Romania
Ion POP, Cluj-Napoca, Romania
Liana POP, Cluj-Napoca, Romania
Raluca POP, Cluj-Napoca, Romania
Ștefana POPA, Cluj-Napoca, Romania
Petronia POPA-PETRAR, Cluj-Napoca, Romania
Cristina POPESCU, Cluj-Napoca, Romania
Alina PREDA, Cluj-Napoca Romania
Guy PUZEY, Edinburgh, Scotland
Simina RĂCHIȚEANU, Bucharest, Romania
Sigita RACKEVIČIENĖ, Vilnius, Lithuania
Adrian RADU, Cluj-Napoca, Romania
Gro-Renée RAMBØ, Kristiansand, Norway
Elke RANZINGER, Berlin, Germany
Marthe B. A. REFFHAUG, Drammen, Norway
Dina ROLL-HANSEN, Oslo, Norway
Helge RØNNING, Oslo, Norway
Sven Hakon ROSSEL, Vienna, Austria
Andra Lucia RUS, Cluj-Napoca, Romania
Renata Maria RUSU, Nagoya, Japan
Astrid SÆTHER, Oslo, Norway
Tor Einar SÆTHER, Trondheim, Norway
Mark SANDBERG, Berkeley, California, USA
Eleonora SAVA, Cluj-Napoca, Romania
Simona SCHOUTEN, Cluj-Napoca, Romania
Jardar SEIM, Oslo, Norway
Maria SIBIŃSKA, Gdańsk, Poland
Codruța SÎNTIONEAN, Cluj-Napoca, Romania
Sigrid AKSNES STYKKET, Bø, Norway
Codruța SINTIONEAN, Cluj-Napoca, Romania
Svein SLETTAN, Kristiansand, Norway
Ingmar SÖHRMAN, Gothenburg, Sweden
Olav SOLBERG, Bø i Telemark, Norway
Virgil STANCIU, Cluj-Napoca, Romania
Gøran STUB, Trondheim, Norway
Ana SUĂRĂȘAN, Cluj-Napoca, Romania
Thor Henrik SVEVAD, Praha/Brno, Czech Republic
Árpád Töhötöm SZABÓ, Cluj-Napoca, Romania
Carmen ȚÂGȘOREAN, Cluj-Napoca, Romania
Gabriella-Nóra TAR, Cluj-Napoca, Romania
Henrietta ANDREASDOTTER TAUBE, Oslo
Flavia TEOC, Aarhus, Denmark
Corina TESLARU, Brașov, Romania
Călin TEUTIȘAN, Cluj-Napoca, Romania
Eivind TJØNNELAND, Bergen, Norway
Elise SEIP TØNNESSEN, Kristiansand, Norway
Bianca-Manuela-Victoria TREABĂ, Timisoara, Romania
Wenche TORRISSEN, Volda, Norge
Mircea TRIFU, Cluj-Napoca, Romania
Adrian TUDURACHI, Cluj-Napoca, Romania
Leif Arne ULLAND, Norway
Diana URIAN, Cluj-Napoca, Romania
Mihaela URSA, Cluj-Napoca, Romania
Ivar UTNE, Bergen, Norway
Einar VANNEBO, Oslo, Norway
Cristina VARGA, Cluj-Napoca, Romania
Ildikó P. VARGA, Cluj-Napoca, Romania
Ildikó VASKÓ, Budapest, Hungary
Diana TETEAN-VINȚELER, Cluj-Napoca, Romania
Gina VINJE, Porsgrunn, Norway
Carmen VIOREANU, Bucharest, Romania
Cristina VIȘOVAN, Baia Mare, Romania
Daniela VLADU, Cluj-Napoca, Romania
Drude VON DER FEHR, Olso, Norway
Henning HOWLID WÆRP, Tromsø, Norway
Lisbeth PETTERSEN WÆRP, Tromsø, Norway
Margit WALSØ, Oslo, Norway
Stephen John WALTON, Flatdal, Norway
Anne Margrethe WESSEL, Trondheim, Norway
Tove BRUVIK WESTBERG, Lisbon, Portugal
Sunniva WHITTAKER, Kristiansand, Norway
Beret WICKLUND, Trondheim, Norway
Ursula WITTSTOCK, Cluj-Napoca, Romania

MESSAGES FROM BABEȘ-BOLYAI UNIVERSITY

THE RECTOR'S OFFICE

Universitatea Babeş-Bolyai din Cluj-Napoca (UBB), prin cele trei linii oficiale de studiu – română, maghiară și germană –, alături de numeroasele programe în limbile de circulație internațională, este una dintre cele mai internaționalizate universități ale țării. Acest profil internațional este accentuat și de programele în limbi cu circulație mai restrânsă.

Astfel, programul de limbă şi literatură norvegiană, fondat de profesorul Sanda Tomescu Baciu în 1991 este unul de referință în țară, la UBB constituind apoi piatra de temelie pentru Departamentul de Limbi şi Literaturi Scandinave. De la fondare, programul s-a dezvoltat astăzi exponențial, la nivel de licență și doctorat.

În acest context îmi face plăcere să-i mulțumesc doamnei profesor Sanda Tomescu atât pentru contribuția de excepție la profilul internațional și la internaționalizarea universității noastre, cât și pentru rolul de model pe care îl are pentru colegi și studenți. Acestea sunt lucruri prin care fiecare putem contribui la statutul „world-class" al universității noastre, iar profesorul Sanda Tomescu a avut și are o astfel de contribuție majoră!

Daniel DAVID

Rector al Universității Babeș-Bolyai începând cu anul 2020

SINCRONIZAREA FILOLOGIILOR

Orice reflecție realistă asupra performanţelor și structurii actuale a instituțiilor cere o rememorare a ceea ce a fost. În acest caz, a Filologiei clujene.

Ca facultate, Filologia clujeană a trecut pragul lui decembrie 1989 ca un conglomerat și ca un nod de dificultăți. In corpul ei se adunaseră efectele unor decizii de naturi diferite.

Pe de o parte, deciziile din vremea „micii deschideri" a României anilor șaizeci, când limbile moderne au fost relansate, fiecare student filolog fiind dator sa studieze două limbi, pe de altă parte, decizia de a desființa învățământul superior de scurtă durată (*teachers*). Pe de o parte, decizia de a da importanță limbii în cultură, pe de altă parte, decizia de a separa umanioarele, rupând literatura de etică, filosofie, religie și învățarea limbilor de abordarea pragmatică (în înțelesul pragmaticii comunicării). Pe de o parte, decizia de a reduce efectivul de studenți, de la sfârșitul anilor optzeci, pe de altă parte decizia de a manipula, spre a evita protestele, cadrele didactice existente. Pe de o parte, decizia izolării culturale din anii optzeci, pe de altă parte, decizia promovării externe a unei fețe pozitive a Romaniei. Pe de o parte, decizia de a asocia învățarea limbilor cu studiul literaturii, pe de altă parte, aplicarea unor standarde confuze.

La Cluj-Napoca mai trenau urmele politicii de personal a perioadei stalinismului, care a făcut ca teoreticienii și istoricii principali ai literaturii - precum Adrian Marino, Nicolae Balotă, Ion Negoițescu – să nu aibă loc nicidecum la Filologie. Revistele literare clujene, cu deosebire cercul din jurul lui Dumitru Radu Popescu, etalau însă, pe bună dreptate, un Cluj literar mai bogat, dar Filologia rămânea în pierdere.

La toate acestea se adăuga împrejurarea că, în anii „micii deschideri", mulți filologi au fost trimiși în exterior, dar, după revenire, nu și-au continuat vreun program dincolo de doctorat, mulțumindu-se cu aura „celui care a fost afară", cu faptul că făceau inspecții de grad sau erau folosiți în propaganda externă de autoritățile timpului. Dacă, totuși, au continuat un program, au cultivat, cu notabile exceptii, studii literare uşor liricoide, circumstanțiale, la prea mare distanță de problemele trăite în societate.

Acest conglomerat s-a preluat în 1989 și trebuia reconstruit, cât mai devreme cu putință. Problemele le cunoşteam bine, deja atunci când am devenit prorector, în 1992, și, apoi, când am preluat rectoratul Universității Babeș-Bolyai, în 30 martie 1993. În consecință, am procedat fără întârziere la măsuri de schimbare a stării de fapt, sprijinit, între alții, de Marian Papahagi. În perioada 1993-2012 s-a reușit reconfigurarea Facultății de filologie, chiar dacă și ulterior au rămas probleme redutabile. Să amintim pe scurt pașii făcuți.

Nu menționez măsurile generale de reformă organizațională și curriculară, care au inclus, desigur, și Filologia (devenită, după 1989, Facultatea de Litere). Aceste măsuri se pot observa consultând arhiva și „Buletinul Informativ al UBB", editat în perioada amintită. Mă refer doar la măsurile specifice pe care le-am aplicat facultății, care s-au adăugat măsurilor luate sub conducerea unor decani prestigiosi, precum Mircea Muthu, Ștefan Olteanu sau Ion Pop.

Măsurile specifice pe care le-am decis și aplicat au fost multiple. Ele au fost orientate spre separarea catedrelor de literatură de cele de limbi moderne, reorientarea studiului literaturii spre abordările pragmatice (în sensul disciplinei cu acest nume), reorientarea secțiilor de limbi moderne spre limba, cultura şi civilizația țării respective, extinderea limbilor moderne, introducerea sistemului masteral, echiparea modernă a facultății, înnoirea personalului de predare, crearea centrelor culturale internaționale.

A existat mereu o obiecție față de activitatea catedrelor de la Filologie - aceea că acestea controlează învățarea limbilor moderne de către studenții nefilologi, dar nu se ocupă aplicat de aceasta. Slabul interes al celor trimiși să predea la Științe Economice, Matematică, Istorie și Filosofie etc. a fost continuu reclamat. De multe ori, cei din catedrele filologice erau axaţi pe literatură, încât priveau drept o corvoadă sau ca pe ceva secundar travaliul cu studenții altor facultăți.

A fost meritul decanului de atunci al Facultății de Științe Economice, Constantin Tulai, de a fi explicitat cu limpezime problema și de a fi conceput soluționarea ei energică, prin crearea Catedrei de

limbi moderne a acestei facultăți - care era, de altfel, pe direcția unor noi dimensiuni, cu de două ori mai mulți studenți decât avea UBB în întregime, în 1989. Alte facultăți au cerut imediat aceeași soluție - separarea predării limbilor moderne la studenții nefilologi de catedrele de limbă si literatură ale Facultății de Filologie.

Măsura s-a aplicat în întreaga universitate (vezi hotărârile nr.1852/1994; nr. 2552/1996; nr.493/1997, etc.). S-au creat Catedra de Limbi Moderne și Comunicare în Afaceri de la Științe Economice și Catedra de Limbi Moderne pentru Nefilologi de la Filologie, care au preluat, cu cadre didactice specializate în învățarea limbilor moderne de către studenții nefilologi, responsabilitatea învățării acestor limbi de către noile generații de studenți.

La Filologie (Litere) au rămas secțiile Română, Maghiară, Germană, alături de secțiile de limbi moderne, ce se studiau specializat împreună cu literaturile respective, în pachetele corespunzătoare: Engleza, Franceza, Italiana, Limbile Slave, Limbile Clasice.

Orice măsură în materie de curriculum și de organizare universitară are avantaje si dezavantaje, ce se pot discuta mereu. În cazul separării limbilor moderne pentru nefilologi de Filologie (Litere) avantajele - ca profesionalizare a cadrelor didactice, organizare și finanțare - au prevalat, de departe. După 2012, cu gândul la finanțări și la firmele din exteriorul instituției, s-au luat tot felul de măsuri de reducere a învățării limbilor de către nefilologi în universitate (ca, de pildă, slăbirea sistemului 1+2). Ca totdeauna, astfel de măsuri vor duce în timp doar la scăderea nivelului acelei învățări.

În tradiția universitară clujeană, formarea în limbi clasice și moderne a fost la loc de frunte - și la Universitatea maghiară (1872) și la Universitatea românească (1918). Cei mai profilați profesori vorbeau două limbi moderne, cel puțin. Pentru mine, pilda a fost, dintre români, cea mai cultivată personalitate a perioadei interbelice, Virgil I. Bărbat, care, nefilolog fiind, a reprezentat un strălucit exemplu, ca profesor care vorbea toate cele trei mari limbi moderne - engleza, germana, franceza.

Această tradiție s-a subțiat, însă, în perioada postbelică. Am simțit nevoia să sprijin reluarea ei, căci, cel puțin în filosofie și sociologie, pe care le cultivam, nu faci mare lucru fără toate cele trei limbi (la care, în ceea ce mă privește, am adăugat italiana).

În orice caz, studenților de la UBB li s-a făcut în perioada 1993-2012 oferta cea mai avansată cu putință. Pe de o parte, să aplice sistemul 1+2 (adică două limbi moderne adăugate limbii materne!) (vezi documentul *Pentru o politica lingvistica europeană la UBB,* în „Buletinul Informativ", nr.21/2001, p.26-34, adoptat la reuniunea Senatului din decembrie 2002, conform „Buletinului Informativ" nr.1/2002, p.5; vezi și hotărârea nr.20249/2002). Curriculum-ul lingvistic asigura mereu un plus absolvenților universității clujene, care le-a sporit șansele pe piața muncii. Pe de altă parte, oferta către studenți era să caute să obțină „certificatele de competență lingvistică" (hotărârile nr.1261/1996; nr.6516/1999). Universitatea a preluat reperele europene de certificare și, după ce a înființat Centrul Lingua (nr.13234/1999) și Centrul Alfa (2001), a acordat ea însăși certificate în baza acreditării europene.

Pentru întreaga pregătire lingvistică de nivel european, Rectoratul a desemnat (nr.20242/2002) un coordonator al politicii lingvistice a universității clujene, de la Filologie (Litere). Acesta a și fost ales, la propunerea Rectoratului, în Consiliul European al Limbilor, în premieră istorică, drept recunoaștere a ceea ce s-a făcut în instituție.

Desigur că pregătirea lingvistică a populației a devenit terenul competiției multor firme private, din țară și din afara țării. Acestea au căutat să pătrundă în sistemul UBB, fiind atrase de taxele pe care le puteau pune unei populații numeroase, de potențiali clienți. Acest sistem a fost consolidat în timp - în 2011, de pildă, Senatul UBB a adoptat programul *Policies and Practices of Multilingualism at BBU,* dat în circuitul internațional (publicat in „Buletinul Informativ" nr.32/2011, pp.10-27), elaborat de Ștefan Olteanu, Liana Pop, Diana Cotrau, Delia Marga, Manuela Mihăescu. Sistemul de învățare a limbilor moderne din UBB a rezistat până în 2013, când avocații unor interese private, ajunși la decizie, au început slăbirea acestuia.

În sprijinul învățării limbilor moderne de către studenții nefilologi, Rectoratul a intervenit prin echiparea cu cele mai noi laboratoare multimedia (pe atunci laboratoarele Tannberg) a celor două departamente de limbi pentru nefilologi (vezi nr.20374/2001; nr.20184/2002). Facultatea de Științe Economice, în infrastructura ei modernă, construită în 1995-2000, a asigurat condiții avansate de

învățare a limbilor, iar studenții, recrutați tot mai mult dintre vârfurile liceelor, au profitat de programul lingvistic si logistica puse la dispoziție în facultate. Facultatea de Litere și studenții ei au profitat, de asemenea.

O problema redutabilă a rămas selecția personalului. Se știe prea bine că o facultate propriu-zisă este acolo unde se dispune de cel puțin două-trei personalități culturale, iar o universitate începe, de fapt, cu personalitățile de largă referință. Pe lume sunt mulți profesori, dar facultățile si universitățile presupun, la propriu, personalități care se bizuie pe opera proprie validată și intervin în evoluția propriei societăți prin autoritatea lor profesională, civică, morală. Unii dintre cei deveniți profesori nu au fost neapărat personalități, ci mai curând fructul conjuncturilor (rude, afilieri politice, dilatarea unor specialități), mai cu seamă în țara noastră, unde s-a cedat deseori la angajări.

În România, sistemul este astfel construit încât cel devenit asistent încheie cariera ca profesor în propria universitate. Sistemul german, cu obligația de a face un ocol printr-o altă universitate, și cel american, cu o puternică mobilitate a profesorilor între universități, se dovedesc a fi de departe sănătoase. Oricum, în cazul Filologiei, îmi amintesc că Marian Papahagi, care, și în calitate de prorector, participase la recrutările de personal didactic de după 1989, exprima dezamăgirea privind candidații.

Am lucrat pentru aducerea lui Adrian Marino ca profesor la Filologie, dar tentativa a eșuat în fond datorită refuzului său. Cunoscutul teoretician a preferat să rămână liber de orice fel de obligații, atât în fața ofertei pe care i-am făcut-o din partea UBB, cât și față de oferta Academiei Române.

Toate aceste fapte, luate împreună, explică ceea ce s-a petrecut. Odată cu ieșirea de pe scena academică a lui Mircea Muthu și Ion Vartic, în 2012, Facultatea de Filologie a pierdut printre ultimii oameni de litere cu profil competitiv, care contează dincolo de simplele aranjamente și de zidurile proprii. Liana Pop a imprimat o aură exigentă la Franceză, Ștefan Olteanu este o personalitate care contează cu adevărat, doamna Elena Dragoș a mai dat un ultim impuls studiului calificat al limbii române, iar Victoria Moldovan s-a dedicat cu competență limbii române pentru străini. Personalitățile profilate puternic sunt însă prea puține.

În situația în care doar în Transilvania au funcționat de la o vreme, după 1991, vreo zece facultăți de filologie în universitățile de stat, am fost confruntați cu dificultatea atragerii de studenți la Filologia clujeană. Absolvenții de vârf din licee nu mai vin doar la Cluj-Napoca, unde și viața literară - mai ales după plecarea la București a principalilor prozatori, precum D.R.Popescu, Augustin Buzura, Eugen Uricaru și dispariția lui Adrian Marino, Marian Papahagi, Ioana Petrescu, Liviu Petrescu, Petru Poantă - s-a subțiat din nou.

Am inițiat și inaugurat Catedra de Literatura Comparată (vezi Anca Kiss și Eunicia M.Trif, ed., *Anii inovației instituționale. 1993-2011,* Cluj University Press, 2011, p.60-61), concepută ca pivot al sincronizării filologiei clujene. Am inițiat Institutul de Studii Clasice. Am încercat să plasăm Jurnalistica și Comunicarea la Filologie, căci aici și la Istorie exista tradiție culturală și profesională, dar, la început, Filologia nu a agreat soluția, iar mai târziu a fost prea târziu. Filologia a creat secția de Teatru, care s-a desprins, însă, repede, într-o facultate autonomă.

Fiecare dintre secțiile Filologiei a făcut lucruri noi în raport cu trecutul, chiar dacă profilarea de noi personalități va mai trebui așteptată. Limbile ce fac parte din triunghiul de la baza universității clujene – româna, maghiara, germana - au fost consolidate prin măsuri înăuntrul și în afara facultății de Filologie.

Româna, bunăoară, a făcut din nou separarea pe catedre specializate - Limba, Literatura, Limba Română pentru Străini, Etnologie. Le-am adaugat Institutul Limbii Române (2008), spre a gestiona internaționalizarea în cat mai mare măsură a limbii române. Am căutat relansarea studiilor românești (vezi nr.10233/1997) și afirmarea lor internațională (nr.25541/2003), precum și normalizarea prezenței cărților românești în biblioteci din alte țări (nr.3164/1998).

Maghiara și-a delimitat, de asemenea, catedrele de Limba, Literatura Maghiară, Etnografie. Am sprijinit organizarea Congresului internațional de hungarologie, ceea ce era premieră, conform angajamentului multicultural al universității. Cooperările cu universitățile din Ungaria le-am extins la maximum, interacțiunea UBB cu acestea devenind practic continuă.

Germana resimte si acum efectele plecării sașilor transilvăneni, dar, cu toate acestea, prin intervenția constantă a Rectoratului, a fost restabilit lectoratul DAAD (1994), s-au primit o

„Stiftungsprofessur” din partea Guvernului federal al Germaniei și numeroase alte forme de sprijin. Autoritățile Germaniei au făcut donație Rectoratului o Bibliotecă de studii germane, la acea oră echipată complet cu filosofia și sociologia germană. S-a dat cea mai mare dezvoltare din istorie cooperărilor cu universitățile din Germania si Austria, ale cărei efecte s-au resimțit benefic în fiecare facultate.

În ceea ce privește limbile, concepția mea a fost aceea de a profila UBB ca universitate cu un angajament lingual structurat pe patru idei majore: 1) reprezentarea cât mai competitivă a triunghiului de limbi română-maghiara-germana; 2) reprezentarea celor trei limbi clasice: ebraica, greaca, latina; 3) reprezentarea limbilor moderne de mare circulație: engleza, germana, franceza, spaniola, italiana, rusa și, pe cât posibil, a altor limbi, precum finlandeza (în care universitatea clujeană are o tradiție ce urca în urmă, în epoca lui Franz Joseph), norvegiana, portugheza, ucrainiana, poloneza; 4) reprezentarea marilor limbi ale Asiei: chineza, japoneza, coreeana.

Pe toate cele patru axe, UBB a desfășurat, între 1993-2012, idei noi, unele la Filologie, altele la alte facultăți, adesea în premieră națională. Arhivele și Buletinele informative ale Rectoratului UBB (1993-2012) oferă, și aici, un tablou al inițiativelor.

Secția Engleză și-a creat Studiile americane (înțelese ca studii ale literaturii), apoi Studiile irlandeze și a extins preocupările de pragmatică din jurul lui Ștefan Olteanu și Liana Pop. Franceza a întretinut o atmosferă favorabilă francofoniei și a avut accent și pe Studiile belgiene. Italiana s-a ridicat în jurul personalității lui Marian Papahagi, dar dispariția prematură a ilustrului profesor a fost o pierdere uriașă, catedra intrând apoi pe direcția aranjamentelor, pentru a se stinge din nou, după 2012. Am mai încercat, cu forțele existente și sprijin italian (vezi nr.20085/2001), revigorarea italienisticii, dar reușita a fost relativă. Spaniola a fost lovită de emigrarea principalilor specialiști, iar acum o generație tânără încearcă s-o reia. Rusa a pierdut prin pensionarea unor specialisti și se află în reconstrucție. Studiile clasice au avut în ultimii ani soarta catedrei de italiană, ilustrând adevărul că, atunci când o instituție intră pe direcția aranjamentelor, vine declinul. S-a încercat revigorarea studiilor clasice înființând Centrul Orientalia (vezi Anca Kiss si Eunicia M.Trif, coord., *Anii inovatiei institutionale.1993-2011*, p.105), cu colaborarea filologilor din teologiile clujene, dar, după 2012, viteza dezvoltării s-a redus. Norvegiana s-a dezvoltat în jurul doamnei Sanda Baciu -Tomescu și asigură, împreună cu finlandeza, cea mai bună reprezentare a limbilor și literaturilor nordice în România.

Un real succes a fost obținut la Filologie prin organizarea, la inițiativa doamnei Rodica Baconski, în baza unui program TEMPUS excelent folosit, a secției Limbi Moderne Aplicate. A fost prima secție de profil din țară. În mod firesc, am sprijinit-o în fiecare moment, iar universitatea clujeană a sporit în prestigiu în urma ei.

Filologiile (Literele) sunt, oriunde în lume, un loc al ideilor noi și ele trebuie cultivate. Cunoșteam bine experiența americană a literaturii comparate, care poate fi o nouă disciplină de sinteză în umanioare, și am căutat să o fructificăm. Rezultatele nu au fost pe măsura speranțelor, căci formația de filolog din România este prea izolată de disciplinele conceptualizante (filosofia, sociologia, logica, pedagogia etc.). De aceea, de pildă, inițiativa creării programului de Studii deschise (nr.6683/1997), după modelul oferit de vestitul Bard College, unde am și trimis un filolog spre a prelua datele organizării, nu a dus la vreun rezultat și va trebui reluată, de asemenea, cu alți actori.

Toate centrele culturale și bibliotecile internaționale – centrele American, Chinez, German, Britanic, Spaniol, Evreiesc, Sudamerican, Coreean, Austriac și altele – s-au creat și dezvoltat la inițiative ale Rectoratului în 1993-2012. Biblioteca de Studii Nordice și Bibioteca Japoneză s-au constituit în cadrul Facultății de Filologie (Litere). Centrul Francez exista de ani buni.

În orice caz, în legătură cu crearea unor institute sau centre culturale, UBB și-a organizat secția de Ebraică și Studii iudaice, care a venit până în 2013 și a fost un succes istoric important. Mai târziu, s-a înființat Institutul de Turcologie (odată cu inspirata aducere a profesorului Tasim Gemil și cu intervenția decanului Călin Felezeu). S-au extins amplu secția de Chineză (susținută de fapt de înființarea Institutului Confucius, în 2009, împreună cu Universitatea de știință și tehnologie din Hangzhou) și secția de Coreeană (legată de micul Centru Cultural Corean, stabilită în urma unei discuții pe care am avut-o la Seoul).

În comentariile internaționale ale perioadei 1993-2012, s-a vorbit adesea de „declinul filologiilor” în lume (vezi Sheldon Pollock, *Future Philology? The Fate of a Soft Science in a Hard*

World, în “Critical Inquiry” 35, 2009). Am spus-o pe loc și o spun și acum – evaluarea nu are de partea ei argumente solide. În fapt, este vorba de nevoia de mult resimțită de a reface legătura literelor cu filosofia, sociologia, teologia și de a relansa umanioarele. Sincronizarea filologiilor rămâne, după părerea mea, calea de urmat, în pofida clamării premature a declinului. Dar și împotriva mulțumirii cu ceea ce este!

Aduc, la rândul meu, un omagiu activității profesoarei Sanda Baciu-Tomescu! Domnia sa lasă în urma carierei ca titular la Universitatea Babeș-Bolyai o paletă de realizări ce onorează un profesor și o instituție.

Dânsa a fost parte a schimbărilor benefice de la Facultatea de Litere a Universității din 1993 încoace. Mă bucur că i-am acordat, prin decizii ale Rectoratului, creditul de a forma Departamentul de limbi și literaturi scandinave, ca entitate funcțională distinctă în Universitate. Sanda Baciu-Tomescu avea calificarea presupusă de exercitarea unui astfel de rol și l-a exercitat cu rezultate durabile. A fost, pentru mine și colegii din Rectorat, o satisfacție să o sprijinim în inițiativa de a profila secția de limbă și literatură norvegiană și de a face din aceasta un atuu al universității.

Prin ceea ce a realizat profesoara Sanda Baciu-Tomescu prestigiul național și internațional al universității a sporit. Ea a acoperit un domeniu, limbile și literaturile nordice, prin care universitatea a rămas înaintemergător în țară.

M-am bucurat să cooperez cu doamna Sanda Baciu-Tomescu și în calitățile administrative pe care domnia sa le-a întruchipat – prodecan al facultății și prorector al universității, reținute în cronica anilor respectivi (A.Marga, *Fifteen Years after*, Cluj University Press, 2011). Îi aduc un sincer omagiu și pentru faptul că a fost parte a epocii 1993-2012, a dezvoltării maxime de până acum a Universității Babeș-Bolyai, cu tot ceea ce implica această angajare. Cu delicatețe, dar cu convingeri solide, dânsa a participat la decizii cruciale pentru ascensiunea Universității Babeș-Bolyai și s-a putut mereu conta pe susținerea din partea domniei sale a soluțiilor de deschidere și modernizare.

Andrei MARGA

Rector al Universității Babeș-Bolyai în perioadele 1993-2004 și 2008-2012

THE FACULTY OF LETTERS

Se împlinesc anul acesta trei decenii de când limba, literatura și cultura norvegiană sunt studiate la Facultatea de Litere a Universității Babeș-Bolyai. Trei decenii care compun o istorie bogată și, deja, o frumoasă tradiție, dar mai ales trei decenii în care pasiunea pentru cultura norvegiană a transformat fizionomia academică a facultății, precum și viețile a sute de absolvenți.

Împreună cu meritele educaționale și științifice – formarea de doctoranzi, tineri specialiști, profesori, mulți dintre ei continuându-și apoi cariera la universități din Norvegia sau din alte țări –, trebuie amintit semnificativul impact cultural și social al programului, modul în care a reușit să pună în contact și în dialog cultura română cu cea norvegiană, formând un număr de excelenți traducători de literatură, de profesori de norvegiană care să disemineze limba dincolo de mediul strict universitar. Este un exemplu al modului în care program de studii umaniste reușește să rezoneze în viața comunității, să transmită energii și deschideri noi în mediul social.

În ultimele trei decenii, Facultatea de Litere din Cluj a devenit principalul centru de studii norvegiene din România, oferind un program care se diversifică și se dezvoltă continuu, rămânând atractiv, iar Norvegia a devenit o prezență culturală constantă la Cluj și în țară. Faptul că ne putem bucura de toate acestea se datorează în mare măsură doamnei profesoare Sanda Tomescu Baciu, fondatoarea proiectului și cea care de treizeci de ani a transpus – alături de colegii săi – această viziune în realitate. Reunind vocația de profesor cu cea de traducătoare, Sanda Tomescu Baciu este și o adevărată ambasadoare a culturii norvegiene la noi și a culturii române în Norvegia.

Stimată doamnă profesoară, vă rog să primiți – și prin acest volum alcătuit de colegii dumneavoastră – expresia deplină a recunoștinței noastre.

Rareș MOLDOVAN

Decan al Facultății de Litere începând cu 2020

MESSAGES FROM FORMER AMBASSADORS TO MS. SANDA TOMESCU-BACIU

When Nan and I arrived in Romania in 1990 the country was still in the early stages of post-revolution. Everyone was struggling with the new realities and conditions were difficult. One common feature stood out, however. No matter where we went we were struck by the openness and warmth of everyone we met.

No place was this more obvious than in Cluj. Our first visit there has remained with us ever since as a wonderful memory. Your welcoming of us to the University and presentation of your class was so warm. We were impressed with the quality of the teaching and the language fluency of your students. It amazed us that all that had been possible in such challenging times. It is hard to imagine that 30 years have already passed!

Your invitation for dinner in your home was the icing on the cake. It was no mean feat to have guests at that time. But you excelled. Thank you again, three decades down the line!

Through our four years in Romania we had the pleasure of regularly drawing on your knowledge and helpfulness in matters big and small. This was of great use for foreigners trying to understand developments in a country so close to our hearts. Thank you for guiding us through this period!

Today our love flies back to Cluj and to your celebration of the 30-year anniversary of the Norwegian lectorate.

Warmly yours,

Nan and Rolf TROLLE ANDERSEN,
Ambassador of Norway to Romania, 1990-1994

Dear Sanda,

Upon the conclusion of your engagement at the university in Cluj, it gives me an opportunity once again to thank you for your never-ending efforts to strengthen the relationship between Norway and Romania. When I took up my work as Norway's ambassador to Romania in 1994, I realized very quickly that the centre of Norwegian-Romanian activities at that time was located in Cluj, and that you were the one and only master. It is an impressive testimonial of your dedication, enthusiasm and hard work that the Norwegian lectorate is celebrating its 30th anniversary this year. My wife (Sissel) and I remember with gratitude the hospitality and warmth that you and your family always extended towards us on our numerous visits to Cluj, and we send you our best wishes for a healthy and rewarding future.

Best regards,

Gunnar H. LINDEMAN,
Ambassador of Norway to Romania, 1994 – 1999

Dear Sanda,

It is difficult to grasp fully that after 30 years at the helm of the Department of Scandinavian languages and literature at the Babeș-Bolyai University in Cluj you will soon no longer be its daily leader and inspirator. What you have achieved in this period is simply overwhelming, and your legacy will have lasting effects on Romanian-Scandinavian understanding and relations.

I met you when I had the great pleasure to serve as Norway's ambassador to Romania in the period 2002-2007. Both for me and Norwegian ambassador before and after me you have been the most valued partner we have in Romania. I remember with particular pride the moment in 2003 when I had the pleasure to come again to the university in Cluj and this time to decorate you on behalf of His Majesty the King as "Knight 1st Class of the Royal Norwegian Order of Merit". I have done this with other distinguished persons as well, but I have always felt that none of them deserved this distinction more than you.

You started with empty hands in 1990 and have spent 30 years of your life building and leading the most powerful centre of learning in Norwegian and Nordic languages and literature in Europe outside Scandinavia.

- Thousands of Romanian students have received diplomas and studied at the institute since you started a BA program with 12 students in 1991. Of course, you have had many helpers, but you have been the backbone of the institute as their teacher, professor and inspirator on all education levels from BA and MA to those you have advised for PhD.
- In 1997 you created the University's Nordic Library. The Library has become a valuable meeting place for the students and focal points for activities such as films, guest lectures and celebrations.
- The Institute you built became not just a centre of learning languages, but also a meeting place for cross cultural contacts. You have brought countless cultural personalities from Norway and the Nordic countries to Romania and the Institute and inspired cooperation with Scandinavia through seminars, exhibitions of art and books, films and student exchange programs.

We are greatly impressed also by your many personal achievements:

- Ibsen, and Peer Gynt in particular, has inspired you since your youth and in 1999 you completed your PhD on Norse mythical elements in Peer Gynt. You went on to be an active and valued member of the International Ibsen Committee.
- You established cooperation with NORLA and soon became a translator of Norwegian literature into Romanian. Over the years you have translated a number of Norwegian novelists and poets and as such contributed significantly to make modern Norwegian literature known in Romania. For this effort you have twice been awarded the Eta Boeriu prize for your translation of Lars Saabye Christiansen's novel "Visning" and your anthology of Norwegian short stories (Nuvelenorvegiene.no)
- In addition to numerous translations, you have also written textbooks on the Norwegian language and countless articles on Norwegian literature and culture in Romanian magazines and publications.

We admire you for what you've built at the university and for your personal achievements. We love you because you are Sanda. Those who meet you cannot be untouched by your great enthusiasm, your warm smile and generous personality, and your creative mind. For this you are not only in our minds, but also in our hearts – forever.

I thank you for all you have done and been on all these levels, and wish you good luck in retirement, which I expect will be very active.

Oslo, 15 March 2021

Yours ever,

Leif Arne ULLAND
Retired ambassador. Ambassador of Norway to Romania, 2002-2007

I would like to extend my best wishes to Professor Sanda Tomescu now that she has decided to retire – even if it is much too early! How can anybody replace her; replace this pillar in Romanian-Norwegian relations and in the teaching of Norwegian language and literature at the University of Cluj-Napoca? Nobody, I would think, will manage to fill her boots, but our consolation has to be that she has created from scratch, through her own efforts, idealism and passion a basis which is rock solid and which future generations can build on and benefit from.

During my posting in Romania from 2008-2013 I enjoyed very much my contacts and cooperation with Professor Tomescu, including my visits to Cluj where I also had the pleasure of enjoying the hospitality of Sanda and her lovely family. I am happy that the Embassy from time to time was able to offer some support – although much too limited – to the Department of Scandinavian Languages and Literature.

I have a particularly nice memory of the performance of Ibsen's *Når vi døde vågner* / C*ând noi, morți, înviem* – translated by Sanda, of course – at the National Theatre "Lucian Blaga" from Cluj, in 2009. I also had the privilege of being present in 2011 at the 20th anniversary of the Norwegian Lectorate which was also the 10th anniversary of the Establishment of the Scandinavian Institute.

Dear Professor Sanda Tomescu: You can retire with the very best of conscience. It would have been much preferable, however, if you could have continued in your position for another generation!

Øystein HOVDKINN
Ambassador of Norway to Romania, 2008-2013

Dear Sanda,

It is a great honour to join the choir of congratulations and applause on your 65th birthday! Congratulations also on the celebration of 30 years of the Norwegian Lectorate at Babeș-Bolyai University in Cluj!

It was always a joy meeting you and working with you. Your dedication to the promotion of Norwegian language and literature is outstanding and has over the years resulted in numerous events in Cluj as well as in București. Your interest and warmth extended to each student, visitor, writer, is an inspiration and a reminder to all of us. Your achievements would not have been possible without the true interest and heartfelt concern for every single person you meet. Thank you, Sanda!

I believe it must be a pleasure to embark on the next phase of your life knowing what you have achieved through own efforts as well as by your numerous students. Congratulations!

Warm wishes for creative and healthy years to come, for you and your family.

Lisbon, 14 March 2021,

Tove BRUVIK WESTBERG and family
Ambassador of Norway to Romania 2013-2017

Dear Sanda!

I would like to express my deepest gratitude for excellent cooperation during my term as Ambassador to Romania.

What you have achieved in Cluj is impressive. I was so happy to visit you and your students back in 2018. I remember very well the event at the University and the very nice evening with you.

Establishing the Department in the first place and running it for so many years and teaching at the same time is simply remarkable.

And the list doesn't stop here. You have encouraged and participated in many events and activities promoting Norway and Norwegian culture to the great benefit of the Embassy. We have an impressive list of translation of books by Norwegian authors in Romania pretty much as a result of your excellent work translating and encouraging translations. Each and every one of these activities are impressive. In sum they demand quite an amount of energy and dedication. You have both Sanda.

In addition, you have such a beautiful personality.

It is a privilege to know you.

All the best in your new life.
Warm regards
Lise

Lise KLEVEN GREVSTAD
Ambassador of Norway to Romania, 2017-2020

Dear Sanda,

I am honoured to congratulate you on the celebration of 30 years of the Norwegian Lectorate at Babeș-Bolyai University in Cluj!

I am still relatively new to my current position as Ambassador of Norway to Romania. The restrictions imposed due to Covid-19 have so far prevented me from travelling to visit the university and from meeting you in person, but your reputation precedes you. Three decades in the service of education and of revealing the mysteries of the Norwegian language and culture to hundreds of students, offering them not only an academic degree but also a path to follow in their lives!

This is an outstanding accomplishment. One can only imagine the huge amount of effort that has been involved in establishing this lectorate from scratch and in running it for so many years. Moreover, your work has included translations of numerous books from Norwegian to Romanian, training translators and interpreters, planning and participating in a long list of cultural events which range from organizing visits with Norwegian writers and lecturers to Romania up to film screenings. Your passion, enthusiasm and determination are an inspiration to all of us. Let me add that I also appreciate that you have been able to organize and attend digital events during the pandemic thereby enriching the learning experiences of your students and serving as an example to all of us.

The 30th anniversary of the Department due in the autumn of 2021, will be an opportunity to reflect on a life marked by important achievements that truly and effectively promoted the Norwegian culture to Romania. I am privileged to collaborate closely with you and thank you on behalf of the Norwegian Embassy. Congratulations dear Sanda!

Siri BARRY
Ambassador of Norway to Romania starting with September 2020

MESSAGES FROM FOREIGN INSTITUTIONS

TAKK FRA DIKU

De politiske endringene i Romania etter 1989 muliggjorde opprettelsen av nye fremmedspråklige kurs ved Babeș-Bolyai-Universitetet, og i 1991 ble avdelingen for norsk språk og litteratur etablert, etter et personlig initiativ av Sanda Tomescu Baciu. Tilbudet traff en interesse, og tallet på studenter som valgte norsk har økt jevnt og trutt, fra de opprinnelige 12 til over 300 studenter på bachelorprogrammet i norsk språk og litteratur i dag, rekruttert fra hele Romania.

Med en slik formidabel vekst, utgjør norskmiljøet ved Institutt for skandinaviske språk og litteratur ved Babeș-Bolyai Universitetet et av de aller største og mest solide av sitt slag utenfor Norge. Professor Baciu har særlig arbeidet innenfor litteraturfeltet og har mottatt flere priser for sitt arbeid for kulturutveksling mellom våre to land og for en rekke oversettelser av litteratur fra norsk til rumensk. For dette har hun også blitt slått til Ridder av 1. klasse av Den Kongelige Norske Fortjenstordenen.

Direktoratet for internasjonalisering og kvalitetsutvikling i høyere utdanning (Diku) har hatt et godt og nært samarbeid med instituttet og med professor Baciu over mange år. Hun har initiert besøk av en lang rekke norske forfattere og gjesteforelesere fra norske universiteter, og har bistått sine studenter med studieopphold og feltarbeid ved norske universiteter. En rekke doktorgradsavhandlinger i norsk er avlagt her de senere årene, samtlige med professor Baciu som veileder. Gjennom ordningen for Norgeskunnskap i utlandet har Diku stipendiert studenter og gitt økonomisk støtte til undervisningen og arrangementer ved instituttet med formål om å spre kunnskap om Norge. Som en anerkjennelse av den enestående innsatsen for norsk språk som professor Baciu har lagt ned, fikk vi i 2015 gleden av å oppta universitetet i utenlandslektoratsordningen, og på den måten bidra med rekruttering og finansiering av norsk utenlandslektor ved instituttet.

Diku vil gjerne benytte denne anledningen til å takke Professor Sanda Tomescu Baciu for å ha viet store deler av sitt liv til å spre kunnskap om, og øke interessen for, norsk språk og litteratur i Romania. Med sin utrettelige innsats har hun vært en enestående ambassadør for norsk-rumensk samarbeid innen språk, litteratur og kultur.

Harald NYBØLET
***Direktør*, Diku**

SENTER FOR NORSKSTUDIER I UTLANDET (SNU)

SANDA - THE NETWORKER

The deep academic interest and the personal presence are equally important in our memories of our first encounters with Sanda Tomescu Baciu. Modest as she may seem in appearance, with her friendly smile and her soft voice, it may take some time before you realize all the hard work that lies behind her achievements. We have met Sanda as our generous host when visiting the Norwegian Studies at the Babeș-Bolyai University (UBB) in Cluj, and we have fond memories of how she shared her time with us, invited us to meals and extended her hospitality to her own home. And we have experienced her as an active and sharing participant in our seminars organized by the Centre for Norwegian Studies Abroad (Senter for norskstudier i utlandet, SNU) at University of Agder in southern Norway.

To us, Norwegian Studies in Cluj seems to be a positive combination of tradition and renewal. At a prestigious university, Sanda has invested all her competence and dedication in developing a string of courses in Norwegian language and literature up to advanced level. She has created something of a Norwegian cultural center in Romania, and she has put the Babeș-Bolyai University on the map of valuable contributors to research in Scandinavian studies. At the same time, we observe Sanda's ability to engage former students, now colleagues, in lecturing and research. To be able to expand and renew the institution she has built, is not the least of Sanda's skills.

The contact with Sanda and her colleagues has given us academic inspiration and challenge, along with the feeling of personal joy. Guest lecturing in Cluj has introduced us to an audience of committed students, no doubt the result of dedicated teachers offering popular courses. We are thankful for the opportunity to take part in the supervision of some of these students, both when they have come to Norway on a scholarship, and when we have met them in Cluj. Several scholars of Norwegian literature at the University of Agder have served as co-supervisors of PhD students at the Babeș-Bolyai University, and also taken part in the doctoral defences. This has been an interesting opportunity to experience university discourses abroad, and to see our academic field from an alternative perspective. The PhD theses we have been involved with, represent strong contributions to the research in Norwegian literature, and bear witness of the high academic standards in Cluj.

When SNU was first established in 2002, our first approach was directed towards students of Norwegian abroad, offering summer courses in Norwegian language, literature and culture in Kristiansand. As mentioned, we also received students for short term visits and supervision at University of Agder, funded by SNU or by the National centre for internationalisation of education.[1] We soon experienced that behind eager students, there is an engaged teacher. Sanda was one of them, standing out as a teacher who encouraged her students to travel to Norway and learn. They were serious and hardworking, and many of them had been to several universities in Norway – which again bears witness to Sanda's great capacity for networking.

As the activities for students were well established, the next step for SNU was to offer seminars every second year for teachers of Norwegian at universities abroad. Our aim was to give support to colleagues who were working in environments with few or no colleagues sharing their specific academic interests, and provide an arena for discussions, sharing and fresh updates. We soon realized that this also meant building networks. The mix of experienced teachers and newcomers, of local enthusiasts and Norwegians in short-term engagements abroad, proved fruitful. The teacher seminars turned out to work as a shared endeavour, rather than as an offer from us to them. Over the years a core group of participants who came back again and again, formed a network of vital importance to form a fruitful environment for exchange of experiences and inspiration. Sanda has always been central in this core group, contributing everything from academic papers about her Ibsen studies, to didactic reflections on learning language and culture from a distance.

[1] Previously SIU, now DIKU.

One fruit of these seminars has been regional networking between the participants where they planned mutual support between institutions in neighbouring countries, drawing on each other's expertise and experiences in tutoring, as well as in developing digital learning resources. Another fruit worth mentioning is Sanda's co-publishing with Sunniva Whittaker, previous Dean of Humanities and Education, now Rector of University of Agder. In 2020 they published an article on student motivations for learning Norwegian in Romania, based on interviews with students in Cluj. And there is more to come from this cooperation.

At the heart of this important work of internationalization, we find the will to network. What may start with a traditional teacher exchange may open doors to networking at different levels: for students, between institutions and nations, in international research and publishing. Sanda has combined her engagement in developing the Norwegian studies in Cluj with filling important positions as Pro Dean and Pro Rector for international relations at UBB, and we believe that combination has been a key to her influence.

First and foremost, however, networking is about personal relations. After all, it is the person-to-person meeting that sparks the inspiration to cooperate, to develop ideas and to endure the hard work of putting ideas into practice. We want to take this opportunity to thank Sanda for every meeting – in Romania and in Norway, or even on social media – for her warm smile, her welcoming attitude, and her hard work.

Svein SLETTAN[2] **Elise Seip TØNNESSEN**[3]

[2] Svein Slettan is Professor at the University of Agder, Norway and the current leader of *Centre for Norwegian Studies Abroad* (Senter for norskstudier i utlandet, SNU) at University of Agder in southern Norway.

[3] Elise Seip Tønnessen is Professor em. at the University of Agder, Norway. She was a member of the board of SNU from the start in 2002.

INTERNATIONAL SUMMER SCHOOLS IN NORWAY

ET LANGT OG GLEDEFYLT SAMARBEID
I NORDISTIKKENS TJENESTE

Vi som driver sommertilbudene innenfor norskundervisningen for internasjonale studenter ved universitetene i Oslo og Bergen, kan se tilbake på et samarbeid med Sanda som strekker seg helt tilbake til 1992 og gjennom hele hennes og hele vår egen karriere.

Den internasjonale sommerskole ved Universitetet i Oslo ble opprettet i 1947 og tilbyr norskundervisning på alle nivåer i tillegg til en rekke andre emner på bachelor- og masternivå. Universitetet i Bergen har tilbudt sommerkurs i norsk siden 1964, rettet særskilt mot viderekomne studenter. Hver eneste sommer har vi begge steder hatt studenter fra Babeş-Bolyai Universitetet med på kursene, og de har alltid utmerket seg. De har alle hatt et par års norskundervisning bak seg før de kommer til sommerkurs i Norge, og vi er imponert over det gode grunnlaget de har både når det gjelder muntlige og skriftlige ferdigheter, grammatikk og kunnskap om norsk litteratur, kultur og samfunn. De har vært toppmotiverte og har jobbet hardt for å få det optimale ut av studieoppholdet i Norge. Gjennom alle disse årene har kontakten og samarbeidet med Sanda vært nært og konstruktivt, og vi har merket at studentene hun har nominert til opptak på sommerkursene, er studenter med stort potensial. Ofte møter vi dem igjen som master- og doktorgradsstudenter ved våre egne eller andre universiteter, og en god del av dem har gått inn i yrker og roller der de kan bidra til å styrke samarbeidet mellom Norge og Romania på ulike områder.

Både representanter for sommerskolen i Oslo og i Bergen har hatt gleden av å besøke skandinavistikkinstituttet i Cluj, og vi ble imponert over å se det flotte fagmiljøet som der er bygd opp, i stor grad takket være Sanda. Hun har arbeidet målrettet for å styrke undervisning, forskning og formidling av norsk kultur, litteratur og språk i Romania, og hun har et stort nettverk av fagfeller og venner i Norge. Vi vet at vi ikke er de eneste som er blitt varmt mottatt på instituttet og også privat av Sanda. Hun utstråler gjestfrihet og er preget av dyp og genuin glede over det arbeidet hun står i. Hun har all grunn til å være stolt av det hun har utrettet. Vi føyer oss til rekken av gratulanter og takker for et langt og gledefylt samarbeid.

Atle KRISTIANSEN **Einar VANNEBO** **Inger HADLAND**

NORWEGIAN LITERATURE ABROAD (NORLA)

SANDA TOMESCU 65 ÅR – EN NESTOR I OVERSETTERMILJØET OG ET FORBILDE FOR STUDENTER

Festskrift til professor Sanda Tomescu Baciu, grunnleggeren av studieprogrammet i norsk språk og litteratur ved UBB (Babeș-Bolyai) Cluj, Romania.
Det er en ære å få gratulere og hilse Sanda Tomescu i anledning hennes 65-årsdag. Sett fra NORLAs perspektiv er innsatsen hennes gjennom flere tiår av svært stor betydning for formidling av norsk litteratur i Romania. Da Sanda Tomescu Baciu stiftet norskundervisningen ved Babeș-Bolyai-Universitetet i Cluj-Napoca, Romania i begynnelsen av 1990-tallet, la hun også grunnlaget for at norsk litteratur kommer ut på rumensk i god oversettelse og til at kulturutvekslingen mellom Norge og Romania er fruktbar.

For rekruttering av oversettere har det vist seg at sterke universitetsmiljøer med høyt faglig nivå er avgjørende, og Romania er et godt eksempel på dette. Populariteten som norsk som studieemne nyter i Romania er i dag overveldende, noe bare tallet på norskstudenter vitner om. Sanda har evnet å gjøre norskstudiet prestisjefylt og viktig. Hun holder det akademiske nivået svært høyt, og rekken av doktorgrader på fremtredende norske forfatterskap under hennes veiledning er imponerende.

Men det er flere grunner til suksessen. Sanda har oppnådd å skape et sterkt norskmiljø, men samtidig er det lett å legge merke til den gode atmosfæren på instituttet, der studentene føler seg som del av et miljø med godt samhold. Sanda er en inspirator og motivator for studentene. Vi som kommer på besøk føler oss hjemme fra vi passerer den vakre forhagen til universitetet der duften av furutrær følger oss inn i den ærverdige, vakre steinbygningen, og gjennom de flislagte korridorene til instituttet der vi blir ønsket varmt velkommen av et unikt fagmiljø.

Etter vår mening viser Sanda, som selv er en svært erfaren oversetter, beste praksis for hvordan studenter kan lære å oversette. Oversettelse er en praktisk del av pensum, og Sanda er på denne måten et pedagogisk forbilde for andre norskinstitutter. Samarbeidet med NORLA går langt tilbake, og et av høydepunktene var et oversetterseminar i regi av NORLA for studentene der forfatteren Kari Brænne deltok, noe som bidrog til at romanen *Under de dype skyggene av løvtunge trær* kom ut på rumensk.

Sanda kjenner betydningen av kulturutveksling. Hun har invitert fagfolk, forfattere og akademikere fra Norge til å snakke for studentene over en årrekke, og selv holdt nær kontakt med norske utdanningsinstitusjoner. Hun er en oversetter som er raus og inkluderende overfor oversettere til andre språk.

NORLA ønsker til lykke med dagen og takker for en fantastisk innsats for norsk litteratur i Romania.

Beste hilsen

Margit WALSØ
direktør NORLA

Dina ROLL-HANSEN
seniorrådgiver NORLA

NORLA
Norwegian Literature Abroad

Post: P.O. Box 1414 Vika
NO-0115 Oslo, Norway

Visit: Observatoriegaten 1 B,
3rd floor

Tel: +47 23 08 41 00
www.norla.no

EN PERSONLIG HILSEN TIL SANDA TOMESCU BACIU

Kjære Sanda,

Jeg ser det for meg som om det var i går: En ivrig ung, fremmed gjest i Forfatternes Hus i Oslo, på besøk for å treffe meg? Hun spurte faktisk på meget godt norsk etter denne nyopprettede institusjonen som ganske enkelt het "Kontoret for norsk litteratur i utlandet" og som bare besto av en nyansatt, jeg, Kristin Brudevoll, som fikk mandat til å "gjøre noe" for å øke interessen for – og oversettelse av – norsk skjønnlitteratur ute i verden. Da jeg ble ansatt i 1978, kjente jeg ingen forleggere i utlandet, ingen oversettere i utlandet, ingen universiteter i utlandet, og det var ingen som kunne hjelpe meg! Norske forlag hadde ingen tro på salg av rettigheter, og var på den tiden helt uinteresserte i en forsøksordning opprettet av Norsk kulturråd.

Men her kom en språkmektig kvinne helt fra Romania. Hun hadde til og med gjort det mesterstykke å ta en norsk hovedfagseksamen, ikke på spesialkurs for norsk for utlendinger, men som vanlig norsk student! Og hun ville så gjerne oversette! Kunne vi samarbeide?

Kjære Sanda, din smittende iver og dine kunnskaper ble en inspirasjonskilde på så mange måter. Du var den første interesserte utenlandske akademiker jeg møtte i min nye jobb. Jeg forsto med ett at det var på universitetene jeg skulle begynne mitt møysommelige arbeid. Det fantes sikkert studenter og universitetslektorer både i Europa og USA som hadde den samme glødende interessen for norsk språk og norsk litteratur! Det var på dette feltet jeg skulle begynne mitt opplysningsarbeid! Og ett år senere holdt jeg mitt første seminar i Norge for lektorer og studenter fra Tyskland. Alle perfekte i norsk, alle med en glødende interesse for litteratur. Med finansiell støtte fra det norske Utenriksdepartementet, og med tidens mest kjente unge norske forfattere som deltakere, ble arrangementet en suksess. Flere av de tyske deltakerne fant frem til titler de gjerne ville prøveoversette. De oppsøkte forlag i Tyskland, ivret for utgivelser, og underet skjedde: Ny norsk samtidslitteratur ble utgitt på tysk! Grunnen til at Tyskland ble første satsningsområde var åpenbar. Tyske forlag hadde før 2. verdenskrig utgitt norsk litteratur med suksess. Ikke bare verk av Knut Hamsun. Trygve Gulbrandsens roman: "Bakom synger skogene" solgte i sin tid flere eksemplarer enn Bibelen. Det var håp om å vekke interessen til live igjen.

Siden ble disse oversetterseminarene en årviss foreteelse. Nye språkområder og oversettere ble erobret for norsk litteratur. Interessen vokste i takt med nye utgivelser internasjonalt. Og etter noen år ble mitt lille kontor en stiftelse med egen post på statsbudsjettet, og fikk et velklingende forkortelsesnavn, NORLA, etter forslag fra en engelsk oversetter: Norwegian Literature Abroad, Norwegische Literatur im Ausland.

Og hvor var så du i dette bildet? Det var ikke lett å starte opp i Cluj i en periode som var preget av politisk dominans. Jeg forsto at du tappert strevde for å bevare din entusiasme, (selv om du aldri klaget) og at du ga alt for å formidle dine kunnskaper om norsk språk og litteratur til dine studenter. Heldigvis bedret forholdene seg etter hvert. Du grunnla studieprogrammet i norsk språk og litteratur ved Babeş-Bolyai-Universitetet, Cluj. Du fikk mulighet til å komme til Norge på besøk, alltid medbringende en gave. Skjønne, små, rumenske porselensskåler pryder en liten hylle i hjemmet vårt, og den vakreste blusen jeg har (sikkert langt 30 år gammel nå), er håndbrodert og håndsydd i Romania. Hver gang jeg tar den på, er du i mine tanker, kjære Sanda!

Og utviklingen gikk videre. I takt med at NORLA vokste med flere ansatte og egen avdeling for faglitteratur, vokste også din virksomhet på universitetet i Cluj. Du instituttleder, prodekan og prorektor for internasjonale relasjoner. Det ble attraktivt og spennende for norske forfattere å reise til Romania på foredragsbesøk. De kom tilbake med gode inntrykk og gode minner, imponerte over kvaliteten på kunnskapene hos dine studenter, og aller mest imponert over deg som arbeidet så entusiastisk for å høyne nivået. At du samtidig også rekker å engasjere deg i flere vitenskapelige tidsskriftredaksjoner, sier noe om din store arbeidskapasitet.

Om jeg søker i databaser, finner jeg at du har oversatt en rekke romaner, noveller og skuespill. Du spenner over et vidt felt fra Knut Hamsun til Lars Saabye Christensen, og du er berømmet for redaktørarbeidet med en flerspråklig utgivelse om Ibsen.

I 2019, da Norge, ved NORLA, var hovedland på verdens største bokmesse, Den Internasjonale Bokmesse i Frankfurt, ble jeg invitert som æresgjest. Da var det gått 13 år siden jeg avsluttet mitt virke som direktør i NORLA. For meg var det en stor opplevelse å møte så mange av mine internasjonale kontakter igjen. Det var ekstra hyggelig at NORLAs skjønnlitterære oversetterpris, som bærer mitt navn, ble utdelt på messen

av vår daværende kulturminister, Trine Skei Grande. Denne prisen ble i sin tid opprettet på mitt initiativ etter at jeg fikk så mange pengebidrag til NORLA på min 60 årsdag. Og på selve den store overrekkelsesdagen møter jeg deg, Sanda, sammen med Raluca-Daniela Răduț som hadde oversatt Jan Erik Volds poesi. Gleden var stor!



2021-03: Kristin i sin 30 år gamle bluse fra Sanda i Romania, sender varme hilsener

Kristin BRUDEVOLL
Former director of NORLA

MESSAGES FROM NORWEGIAN WRITERS AND TRANSLATORS

Kjære Sanda

Sender deg et postkort fra Oslo, er ganske øde nå, midt i mars 2021, øde som de fleste byer for tiden, butikkene er stengt, kirkene er stengt, restaurantene, konserthusene, pubene, teatrene og kinoene er stengt, selv menneskene er nedstengte, bak munnbind, masker og avstand, alt er stengt, bortsett fra vinmonopolene, apotekene og dagligvarehandlene, det som er nødvendig, dessuten holder frisørene åpent, det er den eneste luksus, selv om jeg ikke har mer å klippe, men frisøren er et sosialt rom, hvor man kan konversere lavmælt, bare man ikke rister på hodet. Det er som om hovedstaden hviler i en annen tid, om det er fremtiden eller fortiden er jeg litt usikker på, men det er vakkert også på sitt særegne vis, nå som det blir lysere hver morgen, og du vet likeså godt som jeg at Oslo er aller finest om våren, altså omtrent fra nå av og til og med 17. mai, men samtidig har en trussel kommet inn i bildet, det vakre er truet, det kjente og kjære er truet, det ligger som en skygge overalt, og det gjør oss urolige og slitne; jeg tror vi må venne oss til å leve på denne måten.

Jeg vet hvor glad du er i Oslo, akkurat som jeg er, og du savner sikkert byen, nå som vi ikke kan reise, derfor denne lille rapporten, men ikke bare derfor, Sanda, Oslo er kanskje grunnen til at vi møttes i det hele tatt, i forrige århundre, 1996, for akkurat 25 år siden, da jeg dro til Romania for å lansere min roman *Beatles,* som du hadde oversatt, og som i tillegg til å være en hyllest til en kjent engelsk pop-gruppe som for lengst er oppløst, er en eneste lang kjærlighetserklæring til denne byen som jeg vokste opp i, og som er blitt mitt litterære hjem, et landskap som også rommer vårt samarbeid, og ble møteplassen for vårt vennskap. Besøket den gangen var avgjørende for meg, fordi jeg fikk bekreftet noe jeg hadde strevd med en stund, at det *lokale kan være grenseløst.* Rumenske skoleelever kunne altså kjenne seg igjen i skildringen av noen gutter som vokser opp i en by de aldri har vært i, til og med i en tid før de selv ble født, og bindeleddet mellom meg og de unge, rumenske leserne var din oversettelse, og der er vi ved kjernen av ditt virke, jeg vil kalle det livsverk, som er kjærligheten til språket og litteraturen, en målrettet kjærlighet som innebærer hardt arbeid, begeistring og det største alvor. Du skal vite at for en forfatter, i dette tilfellet meg, er du en fortløpende inspirasjon, for uten deg vil det litterære kretsløpet stanse opp, i verste fall bryte sammen, og det ville bety at leserne stenges ned, omtrent som Oslo akkurat nå, i mars 2021.

Jeg husker stemningen i Bucureşti som avventende, skjør, nervepirrende, det var fremdeles en brytningstid, det var jo ikke så lenge siden 1989; utenfor et radiohus hvor jeg skulle intervjues stod tungt bevæpnete soldater, jeg skrev forresten et dikt da jeg kom hjem, som står i samlingen *Falleferdig himmel,* reisene til Romania ligger i det hele tatt som små minnesmerker i bøkene mine, senest i *Byens spor,* et vers i dette diktet lyder slik: *jeg går ut/ i glemselens og erindringens arkitektur/ side ved side/ i en umulig by/hvor alt er mulig/.* Jeg kunne skrevet det samme om Oslo i dag, da ville jeg imidlertid byttet om på slutten: *i en mulig by/ hvor alt er umulig.* Men først og fremst husker jeg nattoget til Cluj, jeg satt oppe hele veien, overveldet av skjønnheten og dramatikken i landskapet da vi nærmet oss neste morgen, og så ble jeg tatt imot av studentene dine på Universitetet, jeg vet ikke om de husker det, sannsynligvis ikke, men jeg gjør det, for det et den slags forfattere ikke glemmer, og det gjorde et uutslettelig inntrykk på meg: tjue ungdommer, stolte, høflige og sjenerøse, som snakket knirkefritt norsk og som attpåtil ville diskutere bøkene mine med meg. Det er dette du har bygget opp og foredlet i løpet disse årene, nemlig samtalen, kunnskapen og respekten, akademiske og humanistiske dyder som er viktigere enn noensinne, dannelsens grammatikk. Siden er det blitt flere besøk, samtlige har vært bemerkelsesverdig og inspirerende, dessuten har jeg lært mer om din egen fortelling, som er flettet inn i ditt profesjonelle liv, jeg ser det slik at du satt sammen av ulike deler og tidsrom som ikke kan skilles fra hverandre, du er det som heter *hel ved,* men jeg foretrekker å si at du er et *helt menneske.*

For øvrig kjenner du til min lidenskap for gamle postkort, de er blant mine kjæreste rekvisitter, og sist jeg var i Cluj overrakte studentene meg akkurat det, noen gamle postkort fra byen din, og jeg studerer dem med jevne mellomrom, for disse motivene, for eksempel *Panorama din Cluj,* 1921, er som nøkkelhull man kan smugtitte på historien gjennom, og alltid finne noe nytt. Under dette besøket la jeg forresten merke til en

eldre mann, svært gammel var han, som bar et vindu på ryggen, han var glassmester, og jeg ble så fascinert av ham, der han gikk med sin tunge bør mellom klynger av unge mennesker, studenter, som om to tider passerte hverandre, og jeg tenkte: hvilken *utsikt* er det vi bærer på? Er det ikke denne utsikten en forfatter prøver å skildre, gang på gang? Jeg skrev i alle fall glassmesteren med vinduet inn i romanen jeg slet med på hotellrommet om kveldene og morgenen, en roman om Oslo, og du kan gjerne kalle det en gest, et vennskapsbånd mellom våre byer, men også mellom oss. Nå er det snart ikke mer plass, i så fall må jeg gjøre skriften mindre og mindre, helt til den forsvinner. Postkortet er en meget streng genre, truet den også, men jeg håper jeg fikk sagt det jeg skulle si: gratulerer med alt du har oppnådd, takk for alt du gjør.

Lars SAABYE CHRISTENSEN
Oslo
Mars 2021

SE, ET MENNESKE

Det har akkurat vært påske når jeg skriver dette, og påskens mysterie har på nytt vært nærværende – og den erfaringen kjennes som en presis referanse når jeg tenker på det jeg vil si om Sanda – jeg vil si noe om Sandas blikk – om det å få være i Sandas blikk – at der får litteraturen være, og bli sett – og der får studenter være, og bli sett – og der har jeg, som besøkende forfatter til Cluj, fått være, og fått kjenne meg sett.

Og Sandas blikk som ser, *er* – det åpner for væren – det åpner for at det som er, får være til – at det får være sammensatt, kanskje vanskelig, kanskje helt umulig å nærme seg med ord – men det får finnes og være likevel.

En ting er å være dyktig og belest og kunne utlegge intelligente tankerekker. Men å møte noen med et blikk som lar den andre få finnes uten å måtte gjøre om på seg selv, det er å møte, med kjærlighet.

Og jeg tror at der litteratur kan bli lest, med et sånt blikk – og der mennesker kan bli møtt, med et sånt blikk – der vokser verden, der leges vi og blir virkelige, sammen.

Til Sanda fra
Hanne ØRSTAVIK
7. April 2021

Kjære Sanda!

Å få komme som norsk forfatter til Cluj har vært en stor opplevelse, eller rettere sagt opplevelser, siden jeg ble invitert både i 2013 og 2017. Når jeg tenker etter, har jeg aldri blitt så godt tatt imot noen gang, verken før eller senere. Og det er mye takket være deg, og ditt personlige engasjement for å fremme norsk litteratur i Romania - og sjenerøsiteten og omtenksomheten som du viste meg, som invitert forfatter. At du viste meg rundt i den vakre byen din og at du sørget for at jeg fikk møte folk fra forlaget, forfatterforeningen, bokhandleren, dine kolleger på instituttet og studentene der. Det var en helt enestående opplevelse å få komme på besøk til et land der en opplever at det fortsatt leses mye og litteraturen har stor betydning i mange menneskers liv.

I Norge snakkes det ofte om at litteraturen her har gode vekstvilkår. Vi har støtteordninger som innkjøpsordningen, der alle skjønnlitterære bøker med kvalitet over et visst nivå, kjøpes inn av Norsk kulturråd - underlagt det statlige Kulturdepartementet, og spres til landets biblioteker, noe som skal sikre en minimumsinntekt for forfatterne. Det er statlige stipender, som en kan søke på. Nå er det riktignok kun et fåtall som får slike stipender. Forfattere flest lever på eksistensminimum, på sine nærmestes godvilje eller på inntekten fra helt andre jobber.

Men støtteordningene ser likevel ut til å virke, det skrives som aldri før og mangfoldet i den norske litteraturen er stort. Likevel er det en opplevelse av at kvalitetslitteraturen er på vikende front i bokbransjen. I forleggeriet snakkes det gjerne om "børs og katedral", som et bilde på balansen mellom det kommersielle og kunstneriske. Jeg vil påstå at i det siste tiåret har børsen fått et stadig større overtak i den norske bokbransjen. De aller fleste bokhandlene (som for øvrig er eid av de store forlagene) har et hovedsakelig kommersielt fokus. Underholdningslitteraturen får stadig større plass i hyllene, mens en for å få tak i de virkelig gode bøkene, må lete i nettbokhandelen. Den kvalitetslitteraturen som fortsatt finnes i den fysiske butikken, er gjemt langt bak. Og etter hver sesong – vår, sommer og høst – tømmes butikken for å gjøre plass til neste sesongs nyheter. Fjorårets litteratur regnes som utgått på dato. Dette på tross av at bøker sjelden eldes i et slikt tempo, og forfatteren kan ha brukt mange år på å skrive den.

Da er det godt å komme til et land der kvalitetslitteraturen fortsatt settes svært høyt, også i bokhandelen. Og ikke blir utsatt for samme type stemoderlige behandling som den vi etter hvert opplever i Norge. I Cluj ble jeg fortalt at bøkene er tilgjengelige i bokhandelen i så lenge som ti år! Det er unikt og fantastisk. Jeg håper inderlig at man lar dette fortsette, og ikke lar de kommersielle kreftene overta bransjen.

Derfor er det også så viktig at slike som deg, Sanda, arbeider på universitetene. For hva man forteller den oppvoksende slekt om litteraturens betydning, har alt å si for hvordan framtiden blir, for kulturen som helhet, for utviklingen av språket, og de historiene man tar med seg videre. Men det å være mye sammen med unge mennesker, gjør også at en holder seg ung. At du har blitt 65 år, er vanskelig til å tro, så vakker og fri og ungdommelig som du er! Men tid og alder er som kjent relative begreper. Mens noen virker gamle før de fyller tretti, er andre unge til langt inn i åttiårene.

Til sist: Jeg håper din videre tilværelse blir like meningsfylt som den hittil har vært.

Jeg skulle ønske jeg kunne vært i Cluj og feiret og skålt med deg!

Kari Fredrikke BRÆNNE

“HVOR ELLER HVA ER NARANJA?”

Science-fiction-forfattere har det i utgangspunktet lett. De behøver ikke å forholde seg til en virkelighet, de kan finne på ting etter eget forgodtbefinnende. Og samtidig er det ikke lett, for de må være konsekvente, særlig hvis de skaper en helt ny verden. Noen ganger kan dét føre til møysommelige beskrivelser som bakgrunn – beskrivelser som så får sitt eget liv. Tenk for eksempel på J. R. R. Tolkien, som skapte sitt eget “legendarium”. Der aficionados leser og leter med lykt og lupe etter lapsuser og lemfeldig omgang med *u*virkeligheten.

Forfattere som skriver om den “virkelige” verden kan ha det mye vanskeligere. Særlig hvis det er en epoke de ikke selv har opplevd. Lettest er det kanskje for forfattere som bruker sine egne erfaringer, sin egen samtid. Men også her er det fallgruver – “erindringsforskyvinger” der forfatteren plasserer ting i gal rekkefølge eller gal periode. Bevisst eller ubevisst. På diskoteket i *Travesti* av Mircea Cărtărescu danser den sytten år gamle hovedpersonen, Mirceas alter ego, til *Rasputin* med Boney M. Men forfatteren var sytten år i 1973, og sangen er fra 1978. (Nei, vi kommer ikke unna Mircea C., spesielt ikke når det er jeg som har oversatt ham til norsk. For så vidt heller ikke Boney M, jeg glemmer aldri da jeg våren 1979 sto i avdelinga for sovjetiske bøker i bokhandelen «Librăria Dacia» i Calea Victoriei i București, på den andre siden av gata fra Sentralkomiteens bygning, og hørte *Rasputin* over høyttalerne, der den tonet ut med en replikk med grov stemme: “Oh – those Russians.” Sånn, da har vi fått perspektivet på plass.)

For oversettere skaper jo disse samtidsforfatterne spesielle problemer – eh, utfordringer – eh, situasjoner. Har vi gått i fotsporene deres i hjembyen? Eller må vi gjette oss til hvordan ting var? Det går selvfølgelig an å spørre, hvis forfatteren ikke er helt incomunicado. Min og andres erfaring er at de aller fleste forfattere er svært behjelpelige. Kanskje også litt skremt, for det er ingen som leser en tekst så nøye som den som skal oversette den. Det hender at det først er oversetteren som oppdager en logisk brist i en framstilling som er gått hus forbi hos redaktører, forlagskonsulenter, språkvaskere og korrekturlesere.

Men virkeligheten kan være utfordrende nok, med beskrivelser av gateløp, statuer, bygninger, forretninger som kanskje ikke lenger finnes. Noen forfattere er nitidige i sine beskrivelser av detaljer, detaljer som for en innfødt leser kan være ukjente eller uklare, der en skoleutgave noen generasjoner seinere ville sette inn fotnoter. Og der oversetteren *må* knekke denne varianten av et *hapax legomenon* Om ikke annet fordi yrkesstoltheten forlanger det.

* * *

På forsommeren 1995 var jeg i Cluj, blant annet for å hilse på Sanda. Jeg hadde kjent henne siden hun studerte i Oslo på slutten av 1970-tallet, hadde til og med feira jul med familien hennes i Cluj i 1978. Etter 1990 hadde hun begynt å undervise hun i norsk ved universitetet i Cluj. Og å oversette: Hun holdt på med Lars Saabye-Christensens store osloroman *Beatles.*

Men hun hadde noen spørsmål om *Beatles*, og lurte på om jeg kunne hjelpe henne. “«Han var sær. Som et viskelær.» Er det et vanlig uttrykk?” Nei, si det.

“Aldri hørt det før, må være noe forfatteren har funnet på.”

“Hvor eller hva er Naranja?” Den var lett.

“En fugle- og kjæledyrforretning på hjørnet av Vestkanttorget, som egentlig heter Amaldus Nielsens plass. Den ligger der ennå.»

“Personene i boka går forbi «Alpin Upp»”?

“Å ja. Et knøttlite hus som står igjen, mellom to digre, nyere boliggårder. Navn etter en svenske som het Albin som bodde der.”

“Bondebakken?”

“Har jeg aldri hørt om, men Bondejordet ligger omtrent der Løvenskiolds og Gyldenløves gater krysser hverandre.”

Sanda hadde bodd tre eller fire år på Kringsjå studentby i Oslo, men det hjalp ikke alltid på Saabye Christensens lokalkjennskap på Frogner. I august samme år kom hun til Oslo, vi møttes foran Majorstuhuset og gikk omkring på Frogner, jeg pekte ut Naranja.

Bondebakken hadde jeg ikke klart å slippe fra meg, og hadde nevnt det for en kamerat. Som var medlem i Uranienborg Rotary (sic!), og der kjente godt ett av de eldre medlemmene som var vokst opp i strøket. I villa – en av de relativt få byvillaene i strøket. Frogner er ikke akkurat arbeiderstrøk. Hans hjemmelsmann kunne bekrefte navnet Bondebakken. Men mente at det navnet ville aldri noen i Lars Saabye-Christensens generasjon ha brukt!

Allikevel hadde han brukt det.

Så vi gikk videre til det jeg hadde trodd måtte være, og nå hadde fått bekrefta var, Bondebakken.

"Det stemmer med det trehuset som en venninne av Kim bodde i."

Og videre til Albin Upp, som var blitt kunstgalleri. Så vi gikk inn, og opp på loftet som også var utstillingslokale.

"Jeg mener å huske at Jan Erik Vold leide hybel av Albin Upp, så han har bodd her. Akkurat her."

Jeg har så vidt bladd i den rumenske oversettelsen, men uansett tror jeg besøket var nyttig. Det *er* vanskelig å oversette beskrivelser av noe en ikke har sett: Du kommer ofte inn på det som min oversetterkollega Heidi Grinde har kalt "boulder and gully"-syndromet: Forfatteren har en lang beskrivelse av hvordan helten kryper fram langs et tørt bekkeleie og bak en kampestein – og det første oversetteren bør gjøre, er å tegne et kart.

Eller enda bedre, hvis stedet finnes og er helt konkret, oppsøke det.

Steinar LONE

IBSEN STUDIES

DIGITAL IBSEN: TRACING HOUSES AND HOMES IN AN IBSEN PLAY

Astrid Margrethe SÆTHER [1]

Abstract. Digital Ibsen: Tracing *Houses* and *Homes* in an Ibsen Play. This paper shows examples of how Henrik Ibsen's writings, HISe, the new digital Ibsen website, can come into use in the field of humanities. This new electronic edition of Henrik Ibsen's oeuvre gives the reader ample opportunity to search for, retrieve, compare, contextualize, maneuver in, check the spelling of words, and study expressions in Ibsen's original texts, written in Dano-Norwegian. Ibsen was a master of language; creating dialogues and shaping poetic images. His entire legacy is now accessible online, worldwide, with commentaries and information from outstanding scholars.

Keywords: *digital; meaning; context; imagery.*

My main focus will be on the play that has traditionally been called *A Doll's House* in English, in Norwegian *Et dukkehjem* [*A Doll Home*]. I will also incorporate some perspectives from *Ghosts, The Lady From the Sea, Hedda Gabler, The Masterbuilder,* and *When We Dead Awaken,* all prose plays dating from 1879–1899. This paper will examine Ibsen's use of two Norwegian words*, hjem* and *hus*, or "home" and "house". My source for the study of the use of these nouns is the new electronic edition of *Henrik Ibsen's writings* (HISe, 2014) which expands and facilitates access to Ibsen's entire work, and enables the user to search for frequency of specific words and expressions. Its maneuverability allows one to quickly create cross references and bookmarks throughout Ibsen's writings.

This paper also reflects a recent shift in Ibsen scholarship from an existential and psychological interpretation to a *spatial* understanding of the characters. Great significance is now attached to the setting of his plays and their architectural space: Where do the characters live, where do they come from, how do they move on stage, where do they exit? The places they inhabit, the houses they frequent, the doors being opened, closed, and passed through, whether windows are shut, light is sparse or bright; Ibsen's detailed descriptions serve as metaphors in addition to conveying the atmosphere. How is the surrounding landscape – with its paths, roads, or the sea – described? The physical elements are depicted with exact precision in each play, and the basic existential structures are related to the functions of building and dwelling.

Mark Sandberg's recent study on Ibsen's architecture (2015) is an example of this trend in Ibsen research. He develops William Ian Miller's theories (2004) about architectural structures reflecting society. In the 19th Century home and house were synonyms and its unchanging nature reflected societal stability. There is a homology, Miller states, between the home and the exterior domains; the domestic interior is tied together with social relations and positions. This means that we can decode the structure and power conditions in society by studying the interior, the rooms and the organizations of the rooms.

*

During my years at the Ibsen Center, University of Oslo (from 1992 to 2015), a complete critical and annotated edition of *Henrik Ibsen's writings* (HIS), both printed and unprinted material, was published. It contains all of Ibsen's plays, poems, articles, lectures, letters, drafts and notes. The paper edition consists of 32 volumes, of which 16 volumes are text and sixteen volumes contain commentaries.

The electronic edition (HISe), based on the paper edition, is an ongoing work first published in 2014.

> In addition to the texts, introductions, and commentaries that are found in the printed edition, the electronic version includes transcriptions of all known manuscripts and all printed versions from Ibsen's lifetime, as well as transcribed scores of Ibsen's musical dramas and compositions for his poems. His entire production, from the first word on paper to the last printed edition before 1906, is documented. The electronic texts are encoded to enable a wide range of searches, allowing the user to move back and forth between various stages of a work in progress. The database contains digitalized pictures pertaining to the playwright and his work. There are also links to facsimiles of all known manuscript material from Ibsen's hand, and to his own drawings and paintings. (https://tei-c.org/activities/projects/henrik-ibsens-writings/).

[1] Center for Ibsen Studies, University of Oslo, Norway. Areas of research: Ibsen, Hamsun, Undset, Biography, Feminist Studies.

Although this electronic tool makes it possible to approach Ibsen's texts in new ways, a knowledge of Ibsen's language, Dano-Norwegian, is required[2]. In the following discussion Ibsen's use of the two Norwegian words*, hjem* and *hus* (home and house), will be highlighted. The definite forms of these nouns are *hjemmet* (the home) and *huset* (the house). Searching for *hjem* in the 12 contemporary plays yields 430 hits, and *hjemmet* 41 hits. Searching for *hus* yields 176 hits, *huset* an additional 289 hits. This frequent use of *hus* and *hjem* led me to take a closer look at these concepts, starting with *A Doll's House.* In Norwegian, we use the idiom *hus og hjem* (house and home). We will see that Ibsen transposes the idiom, so that it becomes *hjem og hus* (home and house). The home is normally a place for recreation, comfort and warmth, but this concept is gradually emptied. Ibsen dislodges the home and replaces it with a more temporary and random form of habitation. The *home* is turned into merely a place to live, a house. A house is a defined physical area for human activity. It also draws a boundary between human beings and nature. A house is a neutral concept without overtones. A home is usually understood as a positive representation of a house. But, as we will see in Ibsen's text, elements of intimacy, coziness, and safety no longer exist; they have been replaced by feelings of boredom, passivity, and suffocation: in short, of *imprisonment.*

In his book on Ibsen's houses, Sandberg investigates how Ibsen in his contemporary plays gradually replaces the concept of *hjem* (home) with the concept *hus* (house). The importance of the home is diminished. Then, the positive virtues of the home are gradually repudiated. Finally, these two concepts change places, and the home becomes merely a house.

This deconstruction of the concept of a home is to a unique degree a symptom of the breakdown of the traditional women's role. And a doll home existence becomes a metaphor for the restriction that imposed role patterns create[3].

Now let us take a look at the Doll Home dwelling: It is a typical bourgeois middle-class home from the latter part of the 19th century. The action takes place in the sitting room, an area that everyone was allowed to use; a busy space, with more than 33 entrances and exits during the three acts. There are no balconies or verandas to show us the surroundings. But two stairways lead to the apartment, the back stair for the servants, the main stairs for the family and visitors to the house. This is where Nora enters with the boy carrying the Christmas tree, and she does not close the main door behind her, an action that foreshadows her exit at the end. A long hall with several doors functions as the common meeting space for servants, guests, children and the couple: This is a space for information and confrontations; and the letter box is placed here. The sitting room has only one window, but four doors. One of them leads into Helmer's studio, an area exclusively for men. The dialogue begins when he and Nora communicate without opening the door: "Is my little lark twittering out there?" (Fjelde, 1978, p. 125) From his studio Helmer controls the house, while he moves freely around. The single window is located further along the wall, but nobody can see the view. The homeless Mrs. Linde is the only one looking out. The outside world is thus hidden. By contrast, the letter box has a glass window that shows the contents: documents, visiting cards, contracts, and letters. It is a sign of the bourgeois citizen. Helmer controls the letter box, as he has the only key. Thus we do not see the outer physical world, but the box serves as a collective meeting point for the outer world, with documents that represent the past, threaten the present and portend the future.

The spatial organization mirrors both class and gender divisions and the power structure of society. The men move about freely; they come and go. Mrs. Linde needs to be accompanied and is not allowed to receive male guests in her room. The women may not enter the men's domain. The children sleep in the nurse's room, and Helmer's bedroom is well set aside from the rest. Nora's coming and going are announced by sounds.

**

The digital version clearly shows the distribution of *hus* and *hjem*: Apparently, Nora and Torvald are living happily together, in their beautiful, happy home, a peaceful and sorrowless home (p. 138), as she says. And when Nora is threatened, Torvald assures her: "Oh, how snug and nice our home is, Nora. You're safe here. I'll keep you like a hunted dove I've rescued out of a hawk's claws." (p. 189) The crisis is clearly indicated when she says that "our house has been nothing but a playpen. I've been your doll-wife here, just as at home I was papa's doll child." (p. 191) When Nora leaves, she says: "Tomorrow I'm going home", but

[2] For those who do not know Norwegian, a new project is being developed at the Ibsen Centre, *The Multilingual Ibsen*, The Multilingual Ibsen is a presentation of the works of Henrik Ibsen in the original Norwegian together with translations into various languages**.**

[3] *Et Dukkehjem* is a neologism. It literally means *a doll home*. Ibsen titled his play *Et Dukkehjem* / A Doll Home, without the possessive 's'.

immediately she corrects herself: "I mean, to my old home place (hjemsted)." (p. 192) Torvald calls her insane for abandoning her home. Nora responds that she could not spend a night in a stranger's room, and she repeats: "when a wife deserts her husband's house just as I am doing, then the law frees him from all responsibility." (p. 195) She added: "The maids know all about keeping up the house" (p. 196), and "I am sure I'll think of you often, and about the children and the house here." (*Ibidem*) Their home has become the house. She no longer harbors illusions about a home; she has become an "unhomely" heroine, willing to lose everything in order to gain something new. In this way Ibsen has inverted the house and home dichotomy. He presents the house as the new, true, authentic concept: the house becomes reality.

A "house" is something different and something more interesting than the empty, broken and deserted version: "home". We can easily identify a number of Ibsen characters that seem to take the advantage of retreating to a neutral area: the house. They do this as a way of protecting themselves, and to escape imprisonment or being shut in. Choosing a *house* is to deny or escape the negative encumbrance that *home* includes.

A number of *homes* in Ibsen's plays are infected with illness and struck by death. In *Ghosts* the dead Chamberlain Alving had tainted the atmosphere at Rosenvold, where Mrs. Alving fought to become released from his legacy. She intended to free herself by establishing a home for poor children (an orphanage). But it was uninsured when it burned down, and the clever carpenter, Engstrand, immediately managed to take over the money available in order to open a house for seamen, called Captain Alving's *home*. The irony is completed in the last scene where reality is still negated, and Osvald dies: "There now, the pain is over. You see how quickly it went. Oh, I knew it would - And look, Osvald, what a lovely day we'll have. Bright sunlight. Now you can really see your home. (She goes to the table and puts out the lamp.)" (p. 275) Shortly afterwards Osvald abruptly asks for the sun, and the drama ends in despair**.**

Festive occasions characterize most openings of the Ibsen prose cycle, as in *A Doll's House* (which opens on Christmas Eve) and *Ghosts* (a celebration of the orphanage being opened, Mrs. Alving's commemoration of her husband, and Osvald's homecoming). Another play that starts in apparent bliss and happiness is *Hedda Gabler*. The young couple has just returned from their long honeymoon and moved into their renovated, beautiful home. Yet, Hedda walks restlessly between windows and doors, pulling or withdrawing curtains, removing covers from the sofas and chairs. She is nauseated by the smell of lavender and cut flowers. The contrast between openness and limited space is obvious. She is the accidental inhabitant of a *house* which everybody believed to be her dream *home.* But the late Madame Falk's villa turned out to become her prison, where she lived an absolute seclusion, totally dependent on her old aunts' money and petit bourgeois style, with Judge Brack in the background as a threatening blackmailer. It is the architectonic randomness of marriage that interests Ibsen, according to Sandberg. Hedda Gabler recognizes her own mistake: She had never wanted an intimate, pleasant, bourgeois home; what she wanted was to live in a grand mansion, with riding horses and servants in livery: "It was part of our bargain that we'd live in society – that we'd keep a great house – "(p.720) Her husband (Jørgen) had longed for and is pleased to have "a house of my own and a home with a study" (p.702). But pleasant homes are for small people, according to Hedda, and the ultimate solution to her trapped situation is a bullet in the temple.

The opening scenes in these plays show homes that are comfortable and express apparent family happiness. Ten of Ibsen's twelve prose plays begin indoors; four of them take place in a single room, and three move among different locations indoors, whereas three follow a trajectory from inside to outside. Many of the homes are marked by the dead or by death. This is not to say that a personified force hovers over the house, but that the homes are dark and characterized by a vague inertia that cannot be extinguished. Dead traditions and social norms fill the rooms.

This is also the case in *The Lady from the Sea* which opens on a sunny day in the summer. It is the birthday of the late wife of Doctor Wangel, to be commemorated with flowers and by flying the flag. But there is a feeling of uneasiness, as the flag lies on the ground, a sign that something is out of order. The doctor's new wife, Ellida, has come to this house all the way from her father's lighthouse, in a liminal zone, on the very outer edge of society. The lighthouse, with its circular form, offered unlimited views of the ocean. Doctor Wangel wants a *hustru, a housewife,* who would cater for them, create a home, and Ellida should be the sun in the house. As she comments: "You couldn't bear the emptiness in your *house* any longer. You were out after a new wife – " (p. 662) But Ellida felt lost in his house: "I've been so completely without roots in this house, Wangel." (p. 672). Only once do we hear of her entering the house. She had emerged from the lighthouse, where she was used to a life among the changeable and untamed elements. In order to make her happy, the

doctor had built a leaf hut, a small garden pavilion. In this hybrid combination of the architectural and the natural she spends her day, when she is not swimming in the fjord. The doctor goes back and forth between the veranda, where his daughters are sitting, and his wife in the arbor. Here in the garden pavilion, she is able to pursue a passive, meditative existence, separated from the rest.

Ibsen has moved the family outside the house, but we know little about the interior: it is cloaked in silence. The house seems to be evacuated. Doctor Wangel suggested that they should move out to a spot by the open sea, – a spot where she could find a true home of her own liking. Ellida chooses to stay and take over the duties of the house. Will she become integrated in the home, or will she still long for the lighthouse? The more conciliatory ending has been interpreted as a renewed belief in marriage and *home*making. But the metaphors of enclosure and stagnation are still at work, for example in the contrasting pictures of the house fish (coy fish) and the great wild schools of fish; a combination that points clearly toward connotations of the domestic sphere as a degraded existence. The play ends as Sandberg maintains, like a last gasp of a "workable home idea in Ibsen's works." (p. 109)

In *The Masterbuilder*, one of architect Solness' building projects in the play is a *home* intended to replace his wife's family *home* which had been lost in a fire. That home was (according to Solness) "an ugly, dark, overgrown packing case. And yet, for all that, it was snug and cozy enough inside." (p. 823) It was at once oppressive and cozy, so its destruction brought both relief and grief to him. His new building activities *also* included "homes for people" on the ground that was cleared after the fire. This is a grand business idea, and also, Solness boasts, his life's main accomplishment. With the original home gone, a true home is not a possibility according to his wife, Aline. Only the original house has an authenticity that is impossible to replace. Solness comes to accept that their new house can never be rebuilt, it would only be a place to exist. On the other hand, he constructed a lie: when the young people would be able "move into their own place", these would be true homes, he believed, "comfortable, cozy, light-filled homes". His conviction is not supported, as the stage directions describe what he has built as "low, dilapidated houses" located on the subdivided plot. (p. 824 – p. 825) The happy homes were never built; the houses remain small, ugly, and unambitious. Solness insisted on using the word house about his own, yet, he still clings to the idea of homes for others. When the architect fell while hanging a wreath on the tower of his own house, this indicates a disparity between the ideal, as Solness had described it (to Hilde), and the real evidence on stage and in the text. The play is more than an attack on the notion of domestic comfort and security. The devaluation of the term "home" is obvious: the promised castle of "Appelsinia" turns out to be a castle in the air. The play can be regarded as the graveyard of true homes.

The fading possibility of rebuilding something on true foundations is demonstrated in Ibsen's last play, *When We Dead Awaken*. A famous and rich artist, the sculptor Rubek and his wife, Maja, have been gone from their homeland, away from the "homely" as he calls it with contempt (p. 1033). They share a feeling of alienation on their return, nothing is familiar or known. They had left their new, impressive home in the capital, he said, immediately correcting himself to: their elegant mansion house. They also own a villa at Lake Taunitz, built on the grounds of a peasant's house, small, but authentic. They go on weekends "to our old house", says Maja, although the rustic house has been replaced by a large, magnificent, comfortable villa. They feel estranged at the expensive spa resort in Norway, a place where people go to recuperate, a space of diminished vitality. (p. 1032) "Why do we not go back to our new house", asks Maja. "We could have it so nice and cozy down there in our lovely new house –" Her husband retorts: "Why do you not call it our new home"? (p. 1032) Maja replies that she prefers the word *house,* "let us stick to that". (ibid.) Rubek himself gives in to her way of seeing it when he, after saying home, switches back to Maja's preferred phrase "house". Later she oddly changes her opinion about the house; she says she experienced it as a "cold, dark cage, where there was neither sunlight nor fresh air, […] but only gilded walls, with great stone phantoms spaced around them." (p. 1085)

One senses that Maja's denial of "home" is different from that of Solness, as there is no sense of loss or obvious disillusionment in her. She can talk of coziness and comfort, but not in a home. Sandberg sees this as a disciplined abstinence. (Sandberg, 2015, p. 112-118) The word house does not entail any sense of obligatory belonging, not to a husband, not to a family, not to a cultural context. Maja's idea of housing is a temporary, accidental arrangement, far from a permanent and confined way of living. The romantic fantasy of a castle (in *The Masterbuilder*) collapses completely. Ulfheim's so-called hunting castle, which he offers to her, is described in the stage directions as an old, half-dilapidated hut; according to Maja it is an old pig sty. (p.1086) She has had enough of castles, and she does not regret the loss. This ramshackle shelter appears at the end of Ibsen's last play, and represents the final remnant of houses and homes. Maja travels on, without regret, and

her vitality and carefree behavior signal a new type of behavior, without bonds and ties: "I am free! I am free! I am free! No more living in cages for me! I am free as a bird. I am free!" (p.1092). It is clear that the existence she will seek in the future is a non-architectural mode of being.

Ibsen constructed a number of houses, flats, and rooms for his dramatis personae. With characteristic resolution he returns thematically to architectural thinking, again and again. The problem he meets is that the existing edifice, represented by the old home as described in *Ghosts, Rosmersholm,* and *The Masterbuilder*, is not easily eradicated.

Anthony Vidler claims that words like "estrangement" and "unhomeliness" have emerged as watchwords of our century, and fundamental homelessness has moved into the position of "given" in modern society. Ibsen not only worked on de-masking the facades, he also challenged or undermined the habitual ways of thinking about homes and houses. He gradually exposed domesticity as an inferior form of existence. His perspective on the home shifts valence throughout his writing, but the interest in unmasking facades is constant.

References

Fjelde, Rolf (1978). *Ibsen. The Complete Major Prose Plays*. New York: Penguin Book.

Henrik Ibsen's Writings, electronic edition, *HISe*. (2014). Centre for Ibsen Studies, University of Oslo. http://ibsen.uio.no/forside.xhtm. Accessed on December 20, 2019.

Miller, William Ian. (2004). "Home and Homelessness in the Middle of Nowhere," in Nicholas Howe (ed.), *Home and Homelessness in the Medieval and Renaissance World.* Paris: University of Notre Dame Press.

Sandberg, Mark. (2015). *Ibsen's Houses: Architectural Metaphor and the Modern Uncanny.* Cambridge: Cambridge University Press.

Vidler, Anthony, (1992). *The architectural uncanny: essays in the modern unhomely*, Cambridge, Mass: MIT Press.

https://tei-c.org/activities/projects/henrik-ibsens-writings/. Accessed on March 20, 2021

PUBLIC AND PRIVATE POWER AND CONFLICTS IN THE DRAMAS OF HENRIK IBSEN[1] [2]

Helge RØNNING[3]

Abstract. Public and Private Power and Conflicts in the Dramas of Henrik Ibsen. This article is an analysis of the role of power as a recurrent theme in the dramatic works of Henrik Ibsen. By referring to how this theme shapes the conflicts in his dramas both structurally and thematically the article argues that the concept of power is a central aspect both of how the characters are developed in themselves and in their relationships with others. Conflict over who has power over whom is related both to the characters' inner struggles as well as to their relationship to their surrounding social environment. Thus, the question of the reality and the illusion of power may also be interpreted as pertaining to the relationship between the public and the private. In many Ibsen plays the protagonist yearns for power but is not able to attain it. Individual ambitions and aspirations for power are confronted by anonymous power structures, mediated by social groups or institutions. This implies that in Ibsen's work the protagonists' yearning for power ends in illusions. Ibsen's dramas are not really tragedies with classical heroes. They are dramas about modern ambiguous characters

Keywords: *Henrik Ibsen's dramas; illusions of power; power and conflict as dramatic structures; public and private power.*

Conflict and Power in Drama

George Bernhard Shaw once wrote "[…] every drama must present a conflict. The end may be reconciliation or destruction; or as in real life itself, there may be no end; but the conflict is indispensable: no conflict no drama."[4] Conflict involves the struggle for power. Hence power is both structurally and thematically a central element of all dramatic literature. Power involves experiences of everyday life particularly in the family as well as the big issues of public life – politics. It is about the internal and existential struggles as well as external conflicts. Thus, the question of the reality and the illusion of power may also be interpreted as being related to the relationship between the public and the private. From the very beginning Ibsen's plays dealt with power. Already in his first play *Catilina* (1850) (Catiline) Ibsen has as the protagonist a character, who seeks power, not initially for his own sake but to realise higher ideals, and then when power seems to be within his grasp, he fails to grasp it and falls victim to his own schemes and the ambiguities of his character.

Inner conflict has characters ridden by longings and doubts struggling with how to realise both their yearning for and doubts about achieving power. In classical drama this would be expressed using soliloquies. An example of this in Ibsen's early work is to be found at the beginning of *Catilina* and the much-quoted lines:

Jeg maa, jeg maa, saa byder mig en Stemme,
i Sjælens Dyb, og jeg vil følge den; –
jeg føler Kraft og Mod til noget bedre,

[1] A preliminary version of this article was presented at the XIV International Ibsen Conference, "Ibsen and Power", Skien, 5–8 September 2018.

[2] The original quotes from Ibsen's plays are all from *Henrik Ibsens Skrifter*. https://www.ibsen.uio.no/skuespill.xhtml (Last accessed April 6, 2021) The English translations are from the editions found in Gutenberg Project (https://www.gutenberg.org/ebooks/search/?query=Henrik+Ibsen&submit_search=Go%21&sort_order=title) (Last accessed April 6, 2021)

[3] Emeritus Professor, Department of Media and Communication, University of Oslo.

[4] Shaw, B. (1998), "Preface". Plays Pleasant and Unpleasant. The Second Volume Containing the Four Pleasant Plays. Chicago and New York. Herbert S. Stone & co. p. vii. Here quoted from https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.b3321750&view=1up&seq=11 (Last accessed April 4, 2021)

til noget Høiere end dette Liv –
en Række kun af tøilesløse Glæder! –
Nei, nei, de fyldestgjør' ei Hjertets Trang![5]

In *Peer Gynt* (1867) Ibsen uses soliloquies to express Peer's fantasies about becoming an emperor and having power of his own empire both in the first and the fourth act. In Ibsen's later plays such dreams of power are expressed in dialogues between the different characters who struggle over how to interpret their existence, by entering into verbal exchanges with each other.

In Ibsen's dramas internal and external conflicts are often combined in the encounter between one character whose aims, and desires are subjected to criticism and being blocked by another opposing character. This again is related to how the illusions of the different characters are being exposed through the unfolding of the tension that permeates the conflicting structures of the drama. This is a structural feature of all of Ibsen's contemporary dramas. Such external conflicts and the power struggle involved in these are often a combination of an intimate and psychological nature on the one hand and wider social and ideological issues on the other as in *Rosmersholm* (1886). Here as in other of Ibsen's plays the characters are at odds both with their inner existential situation, their immediate environment, and the wider world. Such dramas depict characters in conflict with surrounding society, and this is expressed as more than just the structural feature of characters conflicting with each other. It implies issues that thematise how to interpret the power of and between human beings.

Power as a theme is a recurrent feature of most of Ibsen's plays. There are plays where power struggles occur within the intimate sphere. It becomes a family issue involving the attainment of power over others related to gender and generational conflicts. One example is *Gengangere* (1881) (Ghosts). Ibsen's dramas cast light on the theoretical analysis of power as a concept to be understood in the framework of his own times and ours. Individual ambitions and aspirations are confronted by anonymous structures of dominance, mediated by social groups or institutions, such as political struggle in *Rosmersholm*, academic competition in *Hedda Gabler* (1890), or urban development and economic gain in *Bygmester Solness* (1892) (The Master Builder).

Ibsen's Modern Ambiguous Characters

The two types of power that Ibsen explores deal with protagonists who on the one hand hope to fulfil their aims of control and fulfilment by using what they perceive as power. On the other hand, the question is: do they really possess the power to do so? The conflicts that are being played out in Ibsen's dramas are not really between dramatic heroes that we are supposed to identify with. They rather illustrate how interpersonal relationships and the struggle for who decides what over whom is being played out in the plot structures of the dramas. Thus, how to interpret power in his plays is both a structural and thematic issue. Ibsen's characters are not heroes in the classical sense of tragic heroes. Rather they are, as Raymond Williams argued in *Modern Tragedy*, transformed into tragic victims[6].

In his book on Ibsen's heroism Atle Kittang[7] defines Ibsen's protagonists as tragic heroes with an existential calling. According to Kittang there is a long row of powerful male protagonists who seek power and strength through their deeds. He mentions among others Brand in the play of the same name, Consul Bernick in *Samfundets støtter* (1877) (Pillars of Society), Doctor Stockman in *En folkefiende* (1882) (An Enemy of the People), and John Gabriel Borkman in the play of the same name (1896). They are fascinated with what is gigantic and powerful. They have a clear but complicated relationship with what it is to be a human being that usually is described as marked by *heroism.* Furthermore, Kittang writes that even in plays with a protagonist who may appear weak and does not have the ability to act,

[5] CATILINE. I must! I must! A voice deep in my soul.
Urges me on,—and I will heed its call.
Courage I have and strength for something better,
Something far nobler than this present life,—
A series of unbridled dissipations—!
No, no; they do not satisfy the yearning soul.

[6] Williams, Raymond (1979). *Modern Tragedy*. London: Verso, p. 87.

[7] Kittang, Atle (2002). *Ibsens heroisme*. Oslo: Gyldendal, p. 12 and p. 14.

at least there is a dream of transcending the own self and achieving power – Johannes Rosmer, Solness, and Arnold Rubek in *Når vi døde vågner* (1899) (When We Dead Awaken). Kittang moreover states that this is not an expression of a heroic philosophy, but rather a dramatic heroism. As a possible postscript to Kittang's heroic men, Toril Moi in 2018 wrote an article[8] about Ibsen's heroines – Hjørdis in *Hærmændene paa Helgeland* (1858) (The Vikings of Helgeland), Hedda in *Hedda Gabler*, and Hilde in *Bygmester Solness*. She characterised them as women who dream of power, bravery, beauty, and greatness. She asked: "Are we able to celebrate and admire heroic, free women who insist on expressing themselves sexually, at the same time as they desirously crave power?"

The question here is what kind of protagonists do we meet in Ibsen's dramas? Are they tragic promethean heroes with roots back to classical tragedy or are they modern characters that do not possess the greatness of tragic heroes seeking power and then falling? Rather the yearning Ibsen's protagonists have for control is futile because the power they believe in is illusory and rooted in their ordinariness, not in being heroic. A modern character is a human being who is placed in a situation where s/he moves forward towards a goal where all aspirations are being frustrated, and finally comes to a tight place where there is no going backward or forward, and s/he ends up defeated. And the defeat is as much the result of the individual's own ambitions as the blocking from external forces. The characters must renounce their initial impulse for power[9]. Their choices and desires always involve the destruction of themselves and people around them. This psychological cul-de-sac is a structural aspect of how the dramas thematise the illusion of ever achieving power over oneself and others. It also implies that the conflicts in the plays are not resolved neither structurally nor psychologically.

Thus, Ibsen's characters are at one and the same time determined and a consequence of what is portrayed as free will. S/he faces an act that implies a choice and recoils from the decisive decision "[…] recoiling in horror before such a choice that is inauthentic; and we may draw on *Peer Gynt* (in the hall of the trolls) for a comic example."[10] Ibsen's characters have a unique destiny; they are so to say portrayed as being their own stories. The dramas present what may be described as the last chapter in a novel, which is told through Ibsen's famous retrospective technique.

Political Power

The power of politics is a prominent theme in several of Ibsen's plays. It is central in his historical drama *Kongsemnerne* (1864) (The Pretenders), in what may be designated as his first contemporary play *De unges Forbund* (1869) (League of Youth), as well as in *En folkefiende*, and in *Rosmersholm*. These plays are indeed very different, though the second and the third are clearly related and involve a portrayal of contemporary political struggles around liberal principles, while the fourth moves to combine an investigation into the relationship between the political and the psychological.

Kongsemnerne is, as has been pointed out from the very beginning, Ibsen's most Shakespearean drama. Its view of what constitutes power has parallels in several of Shakespeare's plays. This is particularly the case as regards the way the three central characters who desire power is being portrayed. There is the sly, intrigant, and cynical Bishop Nicholas who seeks to have power over others by putting the two crown pretenders against each other. Then there is the duke Skule who desires power but has doubts about his ability to wield it. And finally, there is Haakon who is convinced that he has the right to power. As in Shakespeare's work the play is an interpretation about the relationship between power and ethics, where the Bishop's desire for power is totally unethical, and Skule's hesitating attitude is linked to whether he is strong and ruthless enough, or whether he has the right to be king. Haakon does not doubt and exercises power. In this Ibsen drama as with Shakespeare: "Power exists to be exercised in the world […]", and to rule […] is the fate of those who have been born to it. It is the fate as well of those who have been driven to exercise it out of desperation […]"[11]. In the drama this triangular structure of powerplay and investigation into the problems about the right to govern and thus possess

[8] Moi, Toril (2018). "Hjemløse i verden: Ibsens heroiske heltinner". *Aftenposten* 26.08. 2018.
[9] See: Williams, Raymond (1979). *Politics and Letters. Interviews with New Left Review*. London: Verso, p. 62 – 63.
[10] Jameson, Fredric (2013). *The Antinomies of Realism*. London: Verso, p. 20.
[11] These quotes are from Greenblatt, Stephen (2007). "Shakespeare and the Uses of Power". *The New York Review of Books*. April 12, 2007.

political power, is set in the Norwegian middle ages, but as in all historical fiction it is an interpretation of political struggles in the author's own times. In this case the struggle between the political forces that supported the establishment of a strong central state personified by Haakon on the one hand, and on the other those who were in favour of weakening the power of the state – personified to different degrees by Skule and the Bishop.

Political struggles are more than hinted at in Ibsen's subsequent plays about politics and power. First in *De unges Forbund*, then in *En folkefiende*, which both are comedies, and finally in *Rosmersholm* which is a typical liberal drama where the powerplay is a combination of public and private issues. The political theme in all three has to do with an interpretation of liberal values, what is political freedom and how it is related to the necessities of day-to-day politics and accommodation to the realisation of power. All three may be interpreted as a critique of utopian liberalism as well as of liberals who relinquish their ideals in favour of opportunistic realpolitik[12].

De unges Forbund, which genre-wise is a comedy, includes clear references to the political situation in Norway with the rise of the new liberal movement. The characters and the theme of the play express on the one hand the relationship between politics and morals in small town society in a Norwegian/Scandinavian context. But Ibsen lived in Germany when he wrote the play, and therefore it may on the other hand be regarded as a reflection of the structures of feeling related to the crisis that faced the liberal movement in Germany when the liberals entered their compromise with Bismarck in 1866, which implied a capitulation of liberal principles. The national-liberal party as it came to be known, kept economic influence, but lost its political power to the Prussian monarchy and aristocratic state formation, whose might was consolidated with the victory in the war with France in 1871. The exposure of the opportunism and the victory of the alliance between the aristocracy, the petty bourgeoisie, and the farmers at the end of the play, fit very well with a critical interpretation of the reality of German politics in the late 1860s. Ibsen placed a German and European problematic in a small-town Norwegian setting, and thus the play is both a critique of liberal duplicity and conservative power manoeuvring.

En Folkefiende is like *De unges Forbund* structurally a comedy, though with tragic undertones. The protagonist Doktor Stockmann has an inadequate understanding of social conflicts and regards power and justice as being synonymous. He understands the relationship between the two concepts as if the bearer of justice, that is truth, also is the bearer of power. He does not understand that the bearer of power is simultaneously the bearer of practical justice. His inability to negotiate between might and right points in the direction of a central aspect of the liberal dilemma.

The play is very much about the struggle between the idealistic and realistic implications of liberal individualism. The public meeting of the fourth act is a dialogue between the principle of liberal individualism on the one hand and a realistic insight in political and economic realities on the other. The Doctor maintains the position that it is possible to vindicate truth and rationality against prejudice. He believes that it is possible to place rationality above economic interests.

Such a position leads to isolation and ostracism. And it is from a position of being ostracised and isolated that Doktor Stockmann gives his opinion on the relation between the individual and the masses. In *En folkefiende* the contradiction between a true, original liberalism and the socially accepted liberal political practice, is posed as a critique of the latter. But it is a critique, which simultaneously implies the impossibility of realising the former. When Doktor Stockmann in the last act lashes out against accommodating liberal attitudes, he attacks a liberalism that is willing to compromise and form an alliance with existing ruling forces. The liberalism he preaches is without compromise and it is linked to a truly individualistic position. He argues a case, which has both a revolutionary and an aristocratic perspective, something, which is borne out by his utterances at the public meeting. As well as his bombastic pronouncement at the end: "Ja visst, ja visst! (samler dem om sig og siger fortrolig) Sagen er den, ser I, at den stærkeste mand i verden, det er han, som står mest alene"[13].

---

[12] I have treated this at length in my book Rønning, Helge (2006, 2008) *Den umulige friheten. Henrik Ibsen og moderniteten*. Chapter 6. Oslo: Gyldendal.

[13] Dr. Stockmann. "Yes. (Gathers them round him, and says confidentially:) It is this, let me tell you—that the strongest man in the world is he who stands most alone".

Psychological Power

In Ibsen's *Rosmersholm* it is the struggle between the left and the right in Norway over among others the introduction of parliamentarianism in 1884 and the modern political party system that forms the immediate historical background to the play. This was a bitter struggle that split families and broke friendships as in Ibsen's play. It signalled the introduction of a new political era in Norway, and it was tantamount to the coming of political modernity in the country. Ibsen depicted political events but gave these psychological dimensions and interpreted them by showing the interrelationship between public and private life.

In *Rosmersholm* there is a close affinity between politics and psychology. The political struggle is portrayed as a public pressure that forces the two protagonists – Rosmer and Rebekka – to re-evaluate their background and personal existence. The play ask whether it is possible to maintain a position of honesty and be of two minds in the face of political demands for clarity and clear conflict lines. This is particularly painful to both Rosmer when he is faced with the political demands of his old friend Rektor Kroll, who cannot accept Rosmer's personal doubts and dilemmas. He does not accept compromise or understand that it is necessary to distinguish between the interests of private life on the one hand and public strife on the other.

In *Rosmersholm* there is a triangular power struggle. Rosmer is a weak man who is at the centre of the contest between a dead and mad woman – his wife Beate – and a living, emancipated, and calculating woman. Rebekka's project is to liberate Rosmer from the power of his dead wife and turn him into a strong and free individual. But it is Rosmer's powerlessness and inability to let himself be liberated that conquers Rebekka, and her project ends by him convincing her to die with him. Both Rosmer and Rebekka fall victim to a deep feeling of guilt that renders them powerless. Rebekka's background and the way she is talked about and expresses herself makes it clear that she wants to be part of an erotic relationship. Her project has political, erotic, and philosophical elements that come together in the yearning for freedom and particularly freedom from the past. Ironically it is the past that kills her and Rosmer. And it is fear of the erotic that undermines her ability to act in a powerful manner.

Ibsen's plays consist of isolated individuals who encounter each other and enter a determined play about power. A typical example is the changing relationship between Rosmer and Rebekka in *Rosmersholm* about who decides what over whom. A central aspect of this is to be found in what Rosmer says in the last act of the play:

> ROSMER besluttet
> Nu vel. Så er *jeg* under vort frigjorte livssyn, Rebekka. Der er ingen dommer over os. Og derfor så får vi sé at holde justits selv.[14]

This is not the justice of a classical tragedy imposed by the gods. This is the situation of modern liberal drama. Here there is no great hero aspiring against destiny and surrounding society. "Guilt, that is to say, has become internal and personal. Here we meet "[…] a self enclosed, guilty and isolated world, the time of man his own victim." [15]

Powerful Women?

In such a situation the yearning for power and thus a desire to break free from constraining surroundings lies in wishing to be able to be in power of the destiny of others thus the conflicts in many Ibsen plays are about who decides what over whom. The interaction between the characters and how they communicate about their interrelationships often has to do with the ability to make use of external circumstances to assert their own dominance, which often turns out to be illusionary. In *Hedda Gabler* this form of powerplay is illustrated by the triangular interactions between the different characters. All of them seek some sort of control: Hedda and Tesman, Hedda and Eilert Løvborg, Hedda and Thea

[14] "ROSMER. Very well. Then I too am under the influence of our unfettered view of life, Rebecca. There is no one that can judge us. And therefore we must be our own judges".
[15] Williams in *Modern Tragedy,* p. 100.

Elvsted; Hedda and Tante Julle, and finally the only really powerful character Assessor Brack – who controls the others. Hedda is desperately seeking to grasp some sort of power over herself and others. An illustration of her desperation is when Hedda lures Eilert to go to the party and get drunk, and she explains this to Thea Elvsted by referring to it the issue of having power over someone else is a central element in her wish to control herself.

> FRU ELVSTED
> Der stikker noget under med dig, Hedda!
> HEDDA
> Ja, der gør. Jeg vil for en eneste gang i mit liv ha' magt over en menneskeskæbne.
> FRU ELVSTED
> Har du da ikke det?
> HEDDA
> Har det ikke – og har aldrig havt det.[16]

In Ibsen the illusion of believing one has power leads to falling into the trap of another character who possesses more power. In Hedda Gabler this is the logical outcome of the encounters between Hedda and Brack, and the futility of her illusionary power game.

> HEDDA sér op på ham
> Jeg er altså i Deres magt, assessor. De har hals og hånd over mig fra nu af.
> BRACK hvisker sagtere
> Kæreste Hedda, – tro mig, – jeg skal ikke misbruge stillingen.
> HEDDA
> I Deres magt lige fuldt. Afhængig af Deres krav og vilje. Ufri. Ufri altså! (rejser sig hæftigt) Nej,
> – den tanke holder jeg ikke ud! Aldrig.
> BRACK sér halvt spottende på hende
> Man plejer ellers at finde sig i det uundgåelige.
> HEDDA gengælder blikket
> Ja, kanské det. [17]

The only way for Hedda break free of Brack's hold over her, is to make the only decision where she no longer is the object of his power, by taking herself away from him and committing suicide, which is an act both of being in control as well as of being powerless.

In *Et dukkehjem* (1879) (A Doll's House) Nora's attempt to gain power over her own destiny and thus break free of the barriers surrounding her ends in a question mark of what happens? This is an ambiguous ending where the question of the individual's power of herself is unresolved. In this perspective Nora's exit may, as Raymond Williams wrote, be seen as "[…] a very temporary resolution

---

[16] "MRS. ELVSTED.
You have some hidden motive in this, Hedda!
HEDDA.
Yes, I have. I want for once in my life to have power to mould a human destiny.
MRS. ELVSTED.
Have you not the power?
HEDDA.
I have not—and have never had it".

[17] "HEDDA.
[Looks up at him.] So I am in your power, Judge Brack. You have me at your beck and call, from this time forward.
BRACK.
[Whispers softly.] Dearest Hedda—believe me—I shall not abuse my advantage.
HEDDA.
I am in your power none the less. Subject to your will and your demands. A slave, a slave then! [Rises impetuously.] No, I cannot endure the thought of that! Never!
BRACK.
[Looks half-mockingly at her.] People generally get used to the inevitable.
HEDDA.
[Returns his look.] Yes, perhaps".

within a particular form, and Ibsen does not maintain that kind of possibility; he sees an unstoppable impulse to liberation which then becomes a necessity in a form of self-destruction."[18]

This is clearly the case in *Hedda Gabler*, but what about *Fruen fra havet* (1888) (The Lady from the Sea)? This is a play where the question of real and imagined power of other people is a central theme, and where Ellida is the object in a game of power between the Doktor Wangel and The Stranger. Does the ending where Elida says that she chooses Wangel in freedom mean that she has taken power over herself, or does it mean that Wangel has won through manipulation? The issue is whether freedom and power has been reconciled? However, Ibsen's analysis of power and the possibility of free choice does not end with the Doctor and Ellida. It continues in the side plot about Wangel's eldest daughter Bolette and her coming marriage to Wangel's friend Arnholm, who is much older than she is. This serves as a mirror image of how Wangel exercised power over Ellida. Furthermore, it is impossible to argue that Ellida is a tragic heroine. She is the protagonist of a liberal drama where the strangely affirmative end lacks any resemblance to tragedy, and where the interaction between the two main characters remains as what? A reconciliation or a continuing conflict?

Power over Others

In many of Ibsen's plays the power the protagonists have as public figures is linked to the power they wield in their relations with people surrounding them. Nowhere is this configuration more explicit than in *Bygmester Solness*, and nowhere is the doubt about what power implies more clearly thematised. The importance of the theme is highlighted as early as in the description of the protagonist. "Han er en noget ældre mand, sund og kraftig, med tætklippet, kruset hår, mørk knebelsbart og mørke, tykke øjenbryn."[19] This is the description of a man who is accustomed to wielding power, thus the doubts that he expresses about his position early in the play, is an ironic undermining of this first impression. As the play develops more and more it becomes a representation of the dialectic between the belief in and doubt about having power and what power is for and about. This is a thematic structure that is central to all of Ibsen's works from the very beginning.

> SOLNESS fortrolig
> Tror ikke De også det, Hilde, at der findes enkelte udkårne, udvalgte mennesker, som har fåt
> nåde og magt og evne til at *ønske* noget, *begære* noget, *ville* noget – så ihærdigt og
> så – så ubønhørligt – at de *må* få det tilslut. Tror De ikke det?
> HILDE med et ubestemmeligt udtryk i øjnene
> Hvis *så* er, vil vi engang få se – om *jeg* hører til de udkårne.
> SOLNESS
> Det er ikke en selv *alene*, som virker så store ting. Å nej, – hjælperne og tjenerne, – de får nok
> være med, de også, hvis det skal bli' til noget. Men de kommer aldrig af sig selv, de. En må
> rope rigtig ihærdig på dem. Så'n indvendig da, skønner De.[20]

Hilde serves very much as a counter-power to Solness' power, and she is also the one who drives him to his death. It is almost like a classical *agon* between the play's protagonist Solness and his antagonist Hilde. It may be seen as a kind of chicken game, where they interpret what happened in the past, what it is possible to achieve and who controls whose destiny. In this contest Hilde urges Solness on and dares him to out-power himself thus driving him to his death. He dies in front of the public

---

[18] Williams in *Politics and Letters,* p. 199.

[19] He is a man no longer young, but healthy and vigorous, with close-cut curly hair, dark moustache and dark thick eyebrows.

[20] "SOLNESS.
[Confidentially.] Don't you agree with me, Hilda, that there exist special, chosen people who have been endowed with the power and faculty if desiring a thing, craving for a thing, willing a thing—so persistently and so—so inexorably—that at last it has to happen? Don't you believe that?
HILDA.
[With an indefinable expression in her eyes.] If that is so, we shall see, one of these days, whether *I* am one of the chosen.
SOLNESS.
It is not one's self alone that can do such great things. Oh, no - the helpers and the servers – they must do their part too, if it is to be of any good. But they never come of themselves. One has to call upon them very persistently – inwardly, you understand".

because he loses a private power game. Solness, like so many others of Ibsen's modern protagonists, is being caught between the dream of having power over himself and others and a reality in which individual power is being undermined.

Power Undermines Happiness

A dialogue in a central scene in *John Gabriel Borkman* between Borkman and his wife Gunhild points to two aspects of power that are present in Ibsen's work, namely power in the economic and public sphere in contrast to interpersonal power relationships in the intimate sphere and the family.

> BORKMAN stolt
> Jeg har elsket magten –
> FRU BORKMAN
> Magten, ja!
> BORKMAN
> – magten til at skabe menneskelykke vidt, vidt omkring mig!
> FRU BORKMAN
> Du havde engang magten til at gøre *mig* lykkelig. Har du brugt den til det?
> BORKMAN uden at sé på hende
> Nogen må som oftest bukke under – i et skibbrud.[21]

Borkman goes down in a situation where the border between reality and illusion is blurred, while those whose power is real are hidden from the scene like Mr Hinkel in *John Gabriel Borkman*.

In *Når vi døde vågner* the theme of power finds many forms. One is the strange discussion in the play about the power of art, where Rubek imagines that he has control, and that art both serves as a utopian and critical impulse. Rubek's musings about his work, however, does reveal quite a degree of doubt and disillusion with the impacts of his artistic creations.

> PROFESSOR RUBEK afgørende
> Bare *jeg* kan sé det. Og det morer mig så inderligt. – Udenpå er det denne «slående lighed», som det heder, og som folk står og gaber så forbauset på –
> (sænker stemmen)
> – men i sin dybeste grund er det agtværdige, hæderlige hestefjæs og énvise æselsnuder og slukørede, lavpandede hundeskaller og mæskede svinehoder, – og slappe, brutale studekontrafejer også iblandt –
> FRU MAJA ligegyldig
> – alle de kære husdyr altså.
> PROFESSOR RUBEK
> Bare de kære husdyr, Maja. Alle de dyr, som menneskene har forkvaklet i sit billede. Og som har forkvaklet menneskene til gengæld.
> (tømmer champagneglasset og lér)
> Og disse lumske kunstværker er det, som de gode velstandsfolk kommer og bestiller hos mig. Og betaler i god tro – og i dyre domme. Vejer op med guld næsten, som man siger.[22]

---

[21] "BORKMAN. [Proudly.] I have loved power.
MRS. BORKMAN. Yes, power!
BORKMAN. The power to create human happiness in wide, wide circles around me!
MRS. BORKMAN. You had once the power to make me happy. Have you used it to that end?
BORKMAN. [Without looking at her.] Some one must generally go down in a shipwreck".

[22] "PROFESSOR RUBEK
[Decisively.] I alone can see it. And it amuses me unspeakably. - On the surface I give them the "striking likeness", as they call it, that they all stand and gape at in astonishment - [Lowers his voice] - but at bottom they are all respectable, pompous horse-faces, and self-opinionated donkey-muzzles, and lop-eared, low-browed dog-skulls, and fatted swine-snouts - and sometimes dull, brutal bull-fronts as well -
MAIA.
[Indifferently.] All the dear domestic animals, in fact.
PROFESSOR RUBEK.
Simply the dear domestic animals, Maia. All the animals which men have bedevilled in their own image - and which have bedevilled men in return. [Empties his champagne-glass and laughs.] And it is these double-faced works of art that our excellent

The three main characters in the play, and particularly Irene and Rubek involve each other in damaging power games. In these games the issue is how to interpret the relationships of the past and the present. Ending in the question of how to maintain power to understand your own existence.

> IRENE
> Det uoprettelige sér vi først, når – (bryder kort af)
> PROFESSOR RUBEK sér spørgende på hende
> Når –?
> IRENE
> Når vi døde vågner.
> PROFESSOR RUBEK ryster tungsindig på hodet
> Ja, hvad sér vi så egentlig?
> IRENE
> Vi sér, at vi aldrig har levet [23].

Ibsen's dramas deal with men and women who make efforts to live a full life and strive to overcome obstacles they encounter in the form of limits in their social and psychological existence. They are faced with constraints that are both within themselves as well as part of surrounding social conditions. They seek to establish some sort of power or control over these conditions. They are *not* destroyed by forces outside themselves, but rather by resignation. The power they imagined possessing was illusionary. This is one of the profound structural ironies of Ibsen's dramatic technique.

References

Greenblatt, S. (2007). "Shakespeare and the Uses of Power". *The New York Review of Books*. April 12, 2007.

Jameson, F. (2013). *The Antinomies of Realism*. London: Verso

Kittang, Atle (2002). *Ibsens heroisme*. Oslo: Gyldendal.

Moi, T. (2018). "Hjemløse i verden: Ibsens heroiske heltinner". *Aftenposten* 26.08. 2018.

Rønning, H. (2006, 2008) *Den umulige friheten. Henrik Ibsen og moderniteten*. Oslo: Gyldendal.

Shaw, B. (1998). "Preface". Plays Pleasant and Unpleasant. The Second Volume Containing the Four Pleasant Plays. Chicago and New York. Herbert S. Stone & co. p. vii. Here quoted from https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.b3321750&view=1up&seq=11 (Last accessed April 4, 2021)

Williams, R. (1979). *Politics and Letters. Interviews with New Left Review*. London: Verso, p. 62 – 63.

Williams, R. (1979). *Modern Tragedy*. London: Verso.

---

plutocrats come and order of me. And pay for in all good faith - and in good round figures too—almost their weight in gold, as the saying goes.

[23] "IRENE.
We see the irretrievable only when -
[Breaks off.
PROFESSOR RUBEK.
[Looks inquiringly at her.] When -?
IRENE.
When we dead awaken.
PROFESSOR RUBEK.
[Shakes his head mournfully.] What do we really see then?
IRENE.
We see that we have never lived".

SHAKESPEARE IN IBSEN'S DRAMA

Lisbeth P. WÆRP[1]

Abstract. Shakespeare in Ibsen's Drama. Through comparative reading, I elaborate on claims in previous Ibsen research on Shakespeare's influence on Ibsen. The main point is that aspects of Ibsen's way of creating dramatic characters from *Brand* (1866), Ibsen's Scandinavian breakthrough, via *An Enemy of the people* (1882) to his last and modernistic play *When We Dead Awaken* (1899), can be regarded as influenced by Shakespeare, especially one particular Shakespeare play, the one that according to T.S. Eliot is Shakespeare's most successful play: *Coriolanus* (1607-1608). Shakespeare's Coriolanus is a Roman general and a complex drama character whose virtues can be said to turn into his vices and who's moral absolutism makes him socially and politically homeless, and what I argue, is that these aspects might have influenced Ibsen's way of portraying characters.

Keywords: *Ibsen; Shakespeare; dramatic characters; influence.*

I. Introduction

Harold Bloom is probably right in claiming that Ibsen was more influenced by Shakespeare than he was willing to admit himself (Bloom, 1994, p. 355). Ibsen did not speak or read English, though, and he only knew Shakespeare's plays from translations and performances. And whereas Strindberg often commented on other authors, including Shakespeare, Ibsen rarely spoke of other authors. In 1855, however, Ibsen gave a talk on Shakespeare, "Shakespeare and Scandinavian drama". Unfortunately, this talk is lost, and we know nothing about its contents.

In the majority of the academic studies – especially older studies – of Shakespeare and Ibsen, the main focus is on echoes, traces of, or references in Ibsen's oeuvre to specific Shakespeare plays or to specific characters or lines in Shakespeare plays. Whereas it is not really a frequent topic in today's Ibsen research, it was more frequent in the first part of the 20th century, and there seems to have been a consensus that Ibsen was rather heavily influenced by Shakespeare in his early plays. There are, however, also studies that include Ibsen's contemporary plays and examine more extensive patterns of influence. Thomas F. van Laan, for instance, claims that although "The dramas of contemporary life [lack] conspicuous echoes and traces of Shakespeare […] they did not disappear with these plays, as has been maintained, but […] went underground" (van Laan, 1995, p. 300), and, moreover: "in play after play, Ibsen shapes his contemporary middle class action in such a way that sometimes particular details, sometimes the action as a whole echo elements of a familiar major tragedy of the past" (van Laan 1995, p. 301). It is easy to become overwhelmed by all the potential echoes, traces of and references to Shakespeare that critics claim to have found in Ibsen's early plays, but like van Laan I have something more extensive in mind, not *genre*, though, but *character*: The way Ibsen creates his characters.[2]

Norwegian painter Edvard Munch assumed that Ibsen in his portrait technique in *When We Dead Awaken* (1899), was influenced by him. At an art exhibition at Blomquist's in 1895 Ibsen had been amused by Munch's revelatory, almost caricatured portraits mixing human and animal traits. Ibsen did not necessarily take his portrait technique in this play from Munch, and he might as well have recognized Munch's technique as his own: Both Ibsen's biographers and Otto Lous Mohr, author of a book on Ibsen as a painter, give accounts of how Ibsen as a boy made animal caricatures of people he knew. But Munch is into something, and I will return to him later. What I will be arguing is that significant aspects of Ibsen's way of creating dramatic characters from *Brand* (1866), Ibsen's Scandinavian breakthrough, via *An Enemy of the people* to *When We Dead Awaken* (1899) are

[1] UiT – The Arctic University of Norway, Department of Language and Culture. Areas of interest: Ibsen, modern drama, adaptation, Hamsun, Arctic literature, literature and ethics.

[2] This article is based on a paper presented at the conference "Shakespeare and Scandinavia" at Kingston University at Garrick's Temple and The Rose Theatre, October 7-11, 2015.

influenced by Shakespeare, especially one particular Shakespeare drama, the one that according to T.S. Eliot (in *Sacred Wood. Essays on Poetry & Criticism* from 1920) is Shakespeare's "most assured artistic success" (Eliot 1960, 99): *Coriolanus* (1607-1608).

II. Readings

Coriolanus (1607-08)

Coriolanus is one of Shakespeare's last tragedies written as it probably is around 1607-1608. The action is set in Rome around 490 B.C., after the fall of the last king of Rome (Tarquin) and thus in the transitional period between monarchy and republic. The story is based on the life of a historical person, the Roman leader Caius Marcius Coriolanus, who is given the name Coriolanus after having defeated the Italian city of Corioli in 493 B.C. Crucial in the play is the struggle between the plebeians and the patricians, dramatically represented as the conflict between protagonist Coriolanus and his friend Menenius Agrippa, Senator of Rome, as patricians, versus the antagonists, the representatives of the plebeians, the two tribunes Brutus and Sicinius. What happens in the play is that Coriolanus, after an extraordinary military success, is encouraged to run for consul. He is opposed by the two tribunes Brutus and Sicinius, reacts by attacking the idea of democracy, or popular rule, and the power of the plebeians, and is subsequently banished and exiled. *He* then banishes *Rome* (!), and together with Rome's enemy, Aufidius, he now plans an attack on Rome. Rome, represented by Cominius, consul, and senator Menenius, desperately tries to stop him, finally his mother Volumnia succeeds, and shortly after he is killed for his betrayal of Aufidius.

In the play Coriolanus is characterized as a man of admirable moral integrity, as totally fearless and absolutely honorable. He is, however, also depicted as totally inflexible, proud, aristocratic, utterly arrogant. His status in the play depends on which character perspective one chooses: Whereas to senator Menenius he is first and foremost fearless, honorable and characterized by moral integrity, he is highly unsympathetic and also dangerous to Brutus' and Sicinius' – proud, aristocratic and arrogant and a great threat to the plebeians. But the point is that in the play as a whole he is not portrayed as either or, but both extremely inflexible, arrogant, aristocratic, totally fearless and deeply honorable. This fundamental complexity has led to contradictory readings of the protagonist as well as of the play as a whole: Whereas some consider Coriolanus genuinely unsympathetic and thus flawed as a tragic character, others stress his tragic integrity and the play as genuinely tragic.

In my view Coriolanus is a tragic character. My understanding of him (and the play) comes close to Norwegian Shakespeare scholar Kirsti Minsaas' reading (Minsaas, 1996). Her main point is that in the play Coriolanus' virtue turns into his vice and that Coriolanus' moral absolutism makes him socially and politically homeless. His *hamartia* (or tragic flaw) is thus, according to Minsaas, not (only) a question of hybris. Coriolanus' fatal illusion, underlying his moral absolutism, is, according to Minsaas, that he believes that he can stand alone, completely alone, that is, and reject his people, his family, his social nature, his humanity, and she quotes a line by Coriolanus: "I'll never / Be such a gosling to obey instinct, but stand / As if a man were author of himself / And knew no other kin" (261). The play's turning point coincides with Coriolanus' recognition: In the last minute Coriolanus' mother, Volumnia, makes him change his mind, and the play ends with a (more) human version of Coriolanus silently holding his mother's hand, cancelling his furious attack on Rome, shortly before he is killed by Aufidius and his men.

Brand (1866)

Brand represents Ibsen's breakthrough in Scandinavia. The play belongs to a phase of his oeuvre in-between late romanticism and the upcoming realism, a group of plays that in addition to *Brand* includes *Peer Gynt* (1867) and *Kejser og Galiæer* (*Emperor and Galiean*, 1873). It is a deeply idealistic play, and referring to Toril Moi's Ibsen study, we could say that it is one of the first Ibsen plays where idealism is the main subject. The emergence of *Brand* in 1866 created an intense debate in Scandinavia, and still garners profound disagreement in scholarship today. The protagonist's fanatic idealism, causing the death of his one-year-old son and of his wife, provoked Ibsen's contemporaries and still provokes.

Brand is a young priest who intends to make the world a better place by rehabilitating its inhabitants who, according to him, have degenerated. Brand marries Agnes, and they get a son, Alf. The little boy is ill, and the doctor urges them to move to a better climate to save his life, but Brand is not willing to give up on his project, and little Alf dies at the age of one year. Brand's wife dies shortly after, Brand has made her sacrifice absolutely everything that ties her to this world, even her sorrow. Brand also refuses to give his mother the sacrament unless she gives away all her money, and she dies without being absolved. Eventually Brand's moral absolutism makes the people, who have worshipped him, banish him. The play ends in the mountains with an avalanche killing Brand and Gerd, a mad gipsy girl.

The reception of *Brand* reflects the complexity of the protagonist and the ambiguity of the play. Per Thomas Andersen rejects Brand as well as the play itself, arguing that Ibsen makes Brand suspend ethics when letting him sacrifice his son and wife and thereby legitimize the suffering of the other (Andersen, 1997). Erik Bjerck Hagen condemns Brand's ideas altogether, comparing them with the totalitarian ideas of the 20th century (Bjerck Hagen, 2009), whereas Atle Kittang reads the play more sympathetically as a kind of anatomy of will or will power, and Brand's sacrifices of his son and wife as his hybris and hamartia (tragic flaw) (Kittang, 2002). Norwegian author Dag Solstad is one of few who in recent time has presented a positive reading of the protagonist and the play, arguing that Brand's motivation is not (and here he is quoting Danish critic Clemens Petersen) "the hardness of the heart, but the greatness and power of the idea", not "Hjertets Haardhed", but "Ideens Vælde", a motivation that Solstad argues in itself is fundamentally positive, not negative (Solstad, 2008). Toril Moi blames Solstad for simply adopting Brand's idealism, while Ibsen's relation to idealism is far more complex (Moi, 2008). The problem is that, as Moi admits, Brand's idealism is foregrounded in the play without being rejected, i.e. that the play is totally open ended, fundamentally ambiguous when it comes to the status of the protagonist and his idealism. In a letter to Bjørnson from Rome 9 December 1867 were Ibsen responds to Clemens Petersen's negative critique of *Brand* and *Peer Gynt*, Ibsen himself insists that the play expresses an ideal and therefore should be regarded genuinely poetic according to the dominating idealistic aesthetic.

In 1936 A. E. Zucker argued that Ibsen's *Brand* is influenced by Shakespeare's *Coriolanus*. As far as I know, Zucker's article is the only comparative reading of *Brand* and *Coriolanus* (Zucker, 1936). Norwegian Ibsen scholar Halvdan Koht later disagreed, claiming that the similarities were "too trifling" (Koht, 1945, p. 85). Zucker's main points have later been supported by Norwegian Ibsen and Shakespeare scholar Kristian Smidt (Smidt, 2004, p. 46). According to Zucker "It would be hard to find two other characters in the works of great dramatists who are spiritually so closely akin as are Brand and Coriolanus" (Zucker 1936, p. 103), and: "The essential quality of both is a heroic hardness that leads them to deeds of bravery but also to unpardonable excesses; Coriolanus, the patriot, goes over to the army of the enemy and attacks Rome, while Brand, the priest, causes […] the death of his wife and child." (Zucker, 1936, p. 104). On their deeds of bravery, he writes:

> In the drama Brand gains the admiration and the following of the masses by the same means through which Coriolanus does it in Shakespeare's drama, namely, by risking his life in a deed of almost superhuman bravery. Brand sails the boat through the storm in the face of almost certain death, just as Coriolanus had alone entered the city of Corioli. (Zucker, 1936, p. 102)

In addition, he comments upon the revision from the epic to the dramatic *Brand*: "It is interesting to note which characters Ibsen added in the dramatic Brand […] the leaders of the people who correspond to the tribunes in *Coriolanus*, forming the opposition to the hero." (Zucker, 1936, p. 103)

Koht may be right when he hints that Zucker may be downplaying the differences between the two plays, but I nevertheless think Zucker is right in that there are significant similarities between the two plays indicating some kind of influence. Whether Ibsen is directly or only indirectly influenced by Shakespeare's play, is impossible to know. What we do know for a fact is that Ibsen had read and greatly appreciated Hermann Hettner's theoretical book *Das moderne Drama* (1852), in which Shakespeare's

Coriolanus is thoroughly presented (7 pages) and referred to as Shakespeare's very best play and the ideal way of composing tragedies of character.

Let's have a closer comparative look at the two plays and protagonists and include some of the differences. Whereas Shakespeare's Coriolanus only criticizes the people of Rome, especially the plebeians, Ibsen's Brand intends to change the Norwegian people –his great project is not to win a war or an election but to restore the Norwegian people who, he believes, the authorities have helped degenerate from being a strong and brave population into a weak and cowardly folk. Against the weakness, Brand offers a cure: "Be what you are, complete and whole, / not a divided, piecemeal soul." (Ibsen, 2007, p. 360). The cure includes a law, or, as it is also referred to in the text, a commandment: "All or Nothing" (Ibsen, 2007, p. 796). This law, or commandment, echoes, and in my opinion probably – directly or indirectly – is influenced by Coriolianus' moral absolutism. I would also argue that as in Shakespeare's play, what happens in *Brand* is not just a question of hybris, but to paraphrase Minsaas' on *Coriolanus*, something far more disturbing: Brand's virtue, his (admirable) moral integrity, turns into his vice, making him totally unfit for family life as well as life in society. This may be the reason why Ibsen could insist that the play does express the ideal that the idealistic critics failed to see in it: In turning into a vice, the ideal/the virtue seems to be disclosed and rejected. But at the same time – and just like in *Coriolanus* – it is evident through the characterization of the antagonists in the play, that society needs this virtue as well as this type, i.e. that the ideal persists as an ideal.

There is one more significant difference between Shakespeare's Coriolanus and Ibsen's Brand. This difference is, I would argue, representative of Ibsen's personal twist on the Shakespearean influence: Whereas Coriolanus eventually listens to his mother and renounces his project of attacking Rome, Brand does no such thing. On the contrary: He completes his project, sacrifices everything, even his son and his wife, and after having sacrificed everything, he is killed by an avalanche. Ibsen's Brand is thus far more extreme than Shakespeare's Coriolanus. And if Coriolanus' fatal illusion, underlying his moral absolutism, is that he believes that he can stand completely alone, i.e. reject his social nature, his humanity, the very same illusion is represented in Brand's idea of "being oneself", or "at være sig selv": Being oneself here logically means breaking loose from absolutely everything that prevents one from practising the law "all or nothing" – family and society included – and becoming totally autonomous and completely alone.

Zucker does not take into consideration these significant differences between the protagonists and the plays. As I see it, Brand's extremism is Ibsen's dramatic main point, an extremism that makes the play an elaboration of idealism and Brand a genuinely Ibsenian character with a, referring to Harold Bloom, *troll-like* identity (like the one Bloom ascribes to Mrs. Alving and Hedda Gabler and also Peer Gynt). Ibsen's personal comments on this aspect of the play at least confirms the importance to the author himself of the extremism of the protagonist:

> I could have constructed the same syllogism just as easily on the subject of a sculptor or a politician, as of a priest. I could have found an equally satisfactory vent of the mood which impelled me to create, if, instead of Brand, I had written, say, of Galileo, making him, of course, hold his ground, and not admit that the earth stands still. (Letter to Georg Brandes, Dresden June 26, 1869 (Ibsen 1965))

Brand's (and Ibsen's) diagnosis of time and of man can be compared to German philosopher Friedrich Nietzsche's later diagnosis as presented in his *Genealogy of Morals* (1887). But, as noted by Norwegian Shakespeare scholar Kristian Smidt, Brand's diagnosis of time might also be compared to that of Shakespeare's Hamlet:

> Compare, for instance, Brand's "Jeg ved at jeg til verden kom / som Læge for dens Sot og Brist" ("I know I came into the world as healer for its ills and faults" with Hamlet's saying "The time is out of joint" and realising that he "was born to set it right". (Smidt, 2004, p. 46)

To this should be added the elaboration in the play of Brand's *doubt*, a doubt that might be said to recall Hamlet's paralysing doubt. In comparison, Brand's doubt is repeatedly suppressed.

An Enemy of the People (1882)

In Ibsen's contemporary plays the focus has been moved from the extraordinary and heroic to the everyday life of ordinary people. One of these is dr. Tomas Stockmann in *An Enemy of the People*. The reception of *An Enemy of the People* is inextricably bound to the reception of his two previous Ibsen plays, *A Doll's House* (1879) and *Ghost*s (1881), as it is often read as Ibsen's furious reaction to the scandalization of especially *Ghosts* but also *A Doll's House*. In *An enemy of the people* a small coastal town has invested a lot of money towards the development of a baths, a project led by protagonist dr. Tomas Stockmann and his brother, and main antagonist, Peter Stockmann, the Mayor. They are expecting an increase in tourism and prosperity from the new baths that are said to be of a great medicinal value. However, just as the baths are proving successful, dr. Stockmann discovers that the water is contaminated by the local tanneries, causing serious illness amongst the tourists. The Mayor is unwilling to address the problem publicly, arguing it would mean financial ruin for the town, and seeks to stop dr. Stockmann from going public, and then turns popular opinion against him. Dr. Stockmann holds a public meeting in order to persuade people that the baths must be closed for renovation. At the meeting he is denied the right to speak about the baths and instead addresses according to himself an even more important problem, the problem of a contaminated popular opinion: "The most dangerous enemies of truth and freedom are the majority!" (Ibsen, 2000, p. 192). Dr. Stockmann concludes his gradually more raging speech in crying out that he would rather destroy his hometown "than see it flourish because of a lie" (Ibsen 2000, p. 198), and after a vote he is declared an enemy of the people. His last words are: "the strongest man in the world is he who stands most alone" (Ibsen, 2000, p. 222).

The standard interpretation of *An Enemy of the people* has been that dr. Stockmann is the good idealist fighting for the good values. After the 1960s, however, the tendency has increasingly been on Stockmann's negative sides and thus also on the complexity of this Ibsen protagonist, from Harald Noreng's "En folkefiende – helt eller klovn?" (Noreng, 1969, An enemy of the people – hero or clown?) via Thomas van Laan's "Generic Complexities in Ibsen's *An Enemy of the People*" (van Laan, 1986) to Atle Kittang's "Heroisme i komisk modus" (Kittang, 2002, Heroism in the comic mode) and also, most recently, in Kristin Gjesdahl's "Nietzschean Variations" (Gjesdahl, 2014). As several critics have thoroughly and convincingly argued (Vasenius, 1882, Zucker, 1936:106-107, van Laan, 1995:302, Smidt, 2004), the title of this play – *An Enemy of the People* – may be adopted from Shakespeare's *Coriolanus*. An ordinary doctor, thus, modelled on a Shakespearean Roman general. Vasenius (HIS, 592) and van Laan (1995) argues that there are similarities in content too between the plays. Van Laan:

> […] *En folkefiende* also calls to mind much of the content of Shakespeare's play. Dr. Stockmann's confrontation with his community in Act Four might well have been modeled upon the scenes from the third act of Coriolanus, the act that Hettner so much admired, in which its protagonist must face the people and their tribunes in the marketplace in order to be elected consul. (van Laan, 1995, p. 302)

In addition, van Laan mentions Stockmann's exclusion from community, his emigration plan, his utterances about destroying the town and the series of tempters visiting him.

Most important, considering my overall hypothesis, is the protagonist himself: Stockmann's moral integrity and his idea of standing alone as an indication of personal strength, his social and political naivety, his rashness, his rage, his elitist critique of the townspeople and subsequent verdict as enemy of the people, or, in other words, Stockmann's main heroic as well as his main antiheroic traits, recalls Shakespeare's Coriolanus. There is one significant difference, however, between Ibsen's protagonist and Shakespeare's, as well as between Stockmann and Brand: Whereas Shakespeare's protagonist Coriolanus and Ibsen's Brand are parts of *tragic* plays, Ibsen's dr. Stockmann belongs in a play that is a genre hybrid, mixing its comic, serious and tragic aspects. Van Laan has analysed this genre experiment in detail, and concludes his analysis in this way:

> *An Enemy of the People* constitutes an unusual experiment in form in which one familiar pattern of dramatic action, that of the realistic social problem comedy – the pattern perceived by adherents of the standard

> view – is overlaid by two additional patterns, one traditional to comedy, the other more characteristic of tragedy. (van Laan, 1986, p. 99)

According to van Laan the comic treatment of Stockmann recalls Danish-Norwegian playwright Ludvig Holberg, most notably his protagonist and play *Erasmus Montanus* (1731), whereas the tragic treatment of him recalls Shakespeare's *Coriolanus*. The question, then, is how we are to understand the protagonist. My suggestion is that Ibsen's comic treatment of dr. Stockmann is restricted to dr. Stockmann as being representative of human weaknesses that disclose a more human and antiheroic side of him, and that this contributes to making him a complex character, comic, serious, tragic. More importantly, though, the virtue he represents, i.e. his moral integrity (as compared with his antagonists), is, as I see it, still foregrounded in the play in a profoundly serious manner – as a virtue that his society is in serious need of. The antagonists' (the townspeople's and the mayor's) decision not to close the contaminated baths and their willingness to sacrifice human lives as well as the environment, prove the need for radical engagement, i.e. for dr. Stockmann and his strong moral integrity. As Kristin Gjesdahl argues in a recent article on the play, this play

> transcends the framework of elitism and misrecognition. […] Ibsen stages a profound (Nietzschean) analysis of the way in which public life in the modern world is being usurped by private, economic interests – a topic that Ibsen was (and we should be) likely to take seriously. (Gjesdahl, 2014, p. 110).

Shakespeare's Coriolanus plans a military attack on his own town, Rome, and in act 4 Ibsen makes dr. Stockmann cry out that his town should be extinguished. But whereas Coriolanus renounces his destructive plans of attacking Rome, dr. Stockmann – like Brand before him, although in a comically undermined way – does not give up: the town as it is must be destroyed, and in order to achieve this, he plans to open a school to educate people to independent thought.

When We Dead Awaken (1899)

Ibsen's last play is considerably shorter than his other works, and a highly stylized, deeply symbolistic *fin de siècle* play about art and life. It is subtitled *A Dramatic Epilogue*, and often read as a more or less autobiographical work of art commenting upon Ibsen's life and art. The protagonist, Arnold Rubek, is – like Ibsen himself – a world famous artist, a sculptor who has achieved great international recognition with his sculpture "The Day of Resurrection", a title that echoes the title of the play that he is a part of. The model for the sculpture was Irene. They appear to have had strong feelings for each other, but Rubek refused to consider Irene as anything more than his model, and she left him. Since then, Rubek has not been able to create art. He has married Maja, a considerably younger woman, and the two of them have lived abroad in a marriage that no longer works. The play opens with Rubek and Maja staying at a seaside hotel in Norway, where Maja meets Ulfheim, a landowner and bear-hunter, who invites her to get up into the mountains with him, and Rubek meets Irene, who asks him to join her up in the mountains. A storm blows up, and Maja and Ulfheim go down the mountain into safety, while Rubek and Irene insist on climbing higher and – like Brand and Gerd – are killed by an avalanche.

The sculptor Arnold Rubek has created a sculpture – "The Day of Resurrection" – which has almost the same title as the drama he himself is part of: *When We Dead Awaken*. (In the work-in-progress version of the drama, the titles are identical). What complicates this picture of similarity and difference, is that the sculpture, a disillusioned work of art and a group of statues, contains a former, idealistic version of itself, a single statue which is, confusingly, also referred to as "The Day of Resurrection" in the play. In this way the sculpture, and the play, thematize idealism, Rubek's and Ibsen's idealism.

There are obvious parallels between *When We Dead Awaken* and *Brand*, for instance the vertical movements of the characters through symbolic mountain landscapes and the fact that both plays end with an avalanche burying the main characters. In addition, both protagonists harbor a vision of a new and better life and are extremely rigid. And it is precisely in the portrayal of the existential conflict, the rigidity of the protagonists, their moral absolutism, that we (as I have argued elsewhere, Wærp 2003)

see Ibsen constructing "the same syllogism" about the sculptor Rubek and the priest Brand: The plot in *When We Dead Awaken* rests on the opposition between *man* and *artist*, an opposition that like the *man-priest* opposition in *Brand*, reflects a fundamental existential conflict. In this case (i.e. *When We Dead Awaken*) Rubek's existential conflict produces a series of identity and lifestyle changes in which one identity at the time (artist; man; artist again) is foregrounded, played out, lived, the other subdued, rejected, and in which his virtues thus turn into his vices.

III. Conclusion

Ibsen makes his sculptor, Arnold Rubek, describe his portrait technique in this way:

> Superficially, there are these "striking likenesses" as they call them, at which people gape, entranced. But deep within, I have sculptured the righteous and estimable faces of horses, the opinionated muzzels of donkeys, the lop ears and shallow brows of dogs, the overgorged chaps of swine, and the dull and brutalized fronts of oxen. (Ibsen, 2000, p. 219)

This is a technique that can be said to summarize Ibsen's own technique: the point in both cases being complexity, foregrounding, suppressing. What I have tried to argue in this article is that significant aspects of Ibsen's way of composing dramatic characters may be influenced by Shakespeare, and more specifically his play *Coriolanus*. Brand's virtue, his admirable moral integrity, turns into his vice, his moral absolutism, his fanatic rigidity, making him unfit for life in society. The portrait of dr. Stockmann is comically undermined, but he too is characterized by the same rigidity and absolutism, and by virtues that turn into vices. So is Rubek, and his rigidity recalls Brand as well as dr. Stockmann, the two Ibsen protagonists that I have argued in one way or another, directly or indirectly, are influenced by Shakespeare's Coriolanus. And the foregrounding of one identity, the human, and subduing of the other, the animal, that Rubek presents as his method as a sculptor, is probably what Munch recognized in Ibsen's play as his own portrait technique. Moreover, in Ibsen's last play, this has developed into a modernist poetics, characterized by a foregrounded complexity and ambiguity.

References

Andersen, P.T. (1997). "Stormen fra fjellet". Om Henrik Ibsens *Brand*, in: Andersen, Per Thomas: *Fra Petter Dass til Jan Kjærstad. Studier i diktekunst og komposisjon*. Oslo: Cappelen.

Bjerck Hagen, E. (2009). "Subjectiv Tragisk, objectiv Komisk"? Om å lese Brand i 2009". In: *Edda*, vol. 113.

Bloom, H. (1994). *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, Harcourt Brace: New York.

Bloom, H. (1997). *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Second edition. New York and Oxford: Oxford University Press.

Gjesdal, K. (2014). "Nietzschean Variations: Politics, Interest, and Education in Ibsen's *An Enemy of the People*". In *Ibsen Studies*, no. 2, vol. 14.

Ibsen, H.:

– (2007) *Brand*. In *Henrik Ibsens skrifter* vol. 5, Oslo: Aschehoug.
– (2007) *Brand*. Translated by John Northam, ibsen.net. Accessed May 20, 2021.
– (2008) *En folkefiende*. In *Henrik Ibsens skrifter* vol. 7, Oslo: Aschehoug.
– (2000) *An Enemy of the People*. Translated by Michael Meyer. In *Ibsen. Plays: Two*. London: Methuen Publishing.
– (2010) *Når vi døde vågner*. In *Henrik Ibsens skrifter* vol. 10, Oslo: Aschehoug.
– (2000) *When We Dead Awaken*. Translated by Michael Meyer. In *Ibsen. Plays: Four*. London: Methuen Publishing.
– (1965) *Ibsen: Letters and Speeches.* Edited by Evert Sprinchorn. London: MacGibbon and Kee

Kittang, A. (2002). *Ibsens heroisme. Frå* Brand *til* Når vi døde vågner, Oslo: Gyldendal.

Koht, H. (1945). "Shakespeare and Ibsen". In *The Journal of English and Germanic Philology*. Vol. 44. No. 1.

Minsaas, K. (1996). "Etterord". In *Shakespeare. Coriolanus.* Oslo: Aschehoug.

Moi, T. (2006). *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism. Art, Theatre, Philosophy*, Oxford: Oxford University Press.

Moi, T. (2008). "Må se omkostningene". In *Klassekampen*, 22 May.

Noreng, H. (1969). “En folkefiende – helt eller klovn?” In Noreng (ed.) *Ibsen på festspillscenen*. Bergen: J.W. Eide Forlag.
Shakespeare, W. (1997). *The Norton Shakespeare*. London and New York: W.W. Norton & Company.
Smidt, K. (2004). *Silent Creditors. Henrik Ibsen's Debt to English Literature.* Oslo: Aschehoug.
Solstad, D. (2008). “Om *Brand* av Henrik Ibsen”. Bergen: Nordiske impulser/Festspillene i Bergen.
Van Laan, T. (1986). “Generic Complexity in Ibsen's *An Enemy of the People*”. In *Comparative Drama*, vol. 20, no. 2.
Van Laan, T. (1995). “Ibsen and Shakespeare”. In *Scandinavian Studies*, vol. 67, no. 3.
Vasenius, V. (1883). Review of Ibsen's *En folkefiende* (1882). In *Nordisk tidskrift för vetenskap, konst och industri*, vol. 6.
Zucker, A. E. (1936). “Ibsen – Hettner – *Coriolanus – Brand*”. In *Modern Language Notes*, vol. 51, no. 2.
Wærp, L. (2003). “Ibsen's Poetics. The Tragic Muse, *Brand* (1866) and *When We Dead Awaken. A Dramatic Epilogue* (1899)”. In *Ibsen Studies* vol. 3, no. 2.
Wærp, L. (2010). “Umenneskelig? *Brand* i et etisk perspektiv”. In Bjerck Hagen (ed.) *Ibsens* Brand*: Tekst – tolkning – resepsjon*, Oslo: Vidarforlaget.

ETT DUKKEHJEM – TO MORALER

Sven ARNTZEN[1]

Sammendrag. Ett dukkehjem – to moraler. I et notat til arbeidet med *Et dukkehjem* har Henrik Ibsen trukket et skille mellom to typer moral eller moralske anskuelser, en regelorientert moral representert ved Helmer, og en omsorgs- og personorientert moral representert ved Nora. Med dette skillet har Ibsen foregrepet Carol Gilligans skille mellom den moral som vektlegger rettferdighet, plikter og rettigheter, på den ene side, og den moral som vektlegger enkeltpersoners behov og konkrete omstendigheter, på den annen. Ibsens stykke kan forstås som fremstillingen av en konflikt mellom disse to moralanskuelser og en kritikk av den regelorienterte moralen som Helmer står for. Under dette moralske regimet befinner også Helmer seg i dukkehjemmets fangenskap. Helmers moral degenererer til avmakt og snever egoisme og er uforenlig med menneskets eksistens som moralsk vesen. Nora har med sin handling, forfalskning av farens underskrift for å låne penger til en reise som skal gjøre ektemannen frisk, vist at hun er den handlekraftige, rede til å ta ansvar for det hun har gjort. Budskapet i *Et dukkehjem* er et humanistisk budskap. Noras realisering av seg selv som menneske består i hennes bevissthet om sitt ansvar og hennes handling i henhold til denne bevisstheten. I tillegg til Noras utsagn mot slutten av stykket om at hun først og fremst er menneske, spiller også Krogstad-figuren en rolle i stykkets humanistiske budskap. Han har gjort noe tilsvarende det Nora har gjort. Også han går seirende ut av stykket.

Keywords: *feminism; humanism; morality; justice; care; freedom; responsibility.*

To moraler

I et notat til arbeidet med *Et dukkehjem* (1879) skriver Ibsen at det finnes to typer moral, en som kan knyttes til mannen, den andre til kvinnen:

> Der er to slags åndelige love, to slags samvittigheder, en i manden og en ganske annen i kvinden. De forstår ikke hinanden; men kvinden dømmes i det praktiske liv efter mandens lov, som om hun ikke var kvinde men en mand. (Ibsen, 1999b, s. 368)

Det er tale om to ulike grunnsyn på det moralske, på hva som er rett og galt, godt og ondt, osv. I *Et dukkehjem* illustrerer Ibsen dette skillet med henholdsvis Torvald Helmer og hans kone Nora. Helmer fremstår i utgangspunktet som den rettskafne, den pliktoppfyllende, selv om han kan fremstå som vel pirkete i sitt syn på hva som er rett og passende. Han tar hensyn til generelle moralske og rettslige prinsipper. Et vesentlig punkt her er at for ham gjelder forpliktelse generelt, i forhold til både nære og fjerne, kjente og ukjente. Nora, derimot, er først og fremst opptatt av dem hun har rundt seg. Det er til disse nære og deres behov hun har et moralsk forhold. Hva samfunnets moral eller lover går ut på, "hva der står i bøgerne" (s. 360)[2], som hun sier, er for henne uvedkommende.

Ifølge en feministisk tolkning av *Et dukkehjem*, er stykket en støtte til samtidens kvinnesak og kvinnens frigjøring (f.eks. Ørjasæter, 2005). På den annen side insisterte Ibsen i en tale i 1898 til Norsk Kvindesagsforening at han ikke først og fremst hadde viet sitt verk til kvinnesaken men til menneskesaken.[3] Hans budskap var først og fremst et humanistisk budskap. Han lar dette komme til uttrykk mot slutten av stykket, når Nora frasier seg rollen som hustru og mor og hevder: "... jeg er først og fremst et menneske..." (s. 359) Så selv om Ibsens notat kan belyse meningsinnholdet i *Et dukkehjem*, er ikke forståelsen av stykket dermed bundet av notatet om to typer moral for henholdsvis kvinne og mann (Saari, 1988, s. 41-42, 47, 54). I dramaet er det belegg for å forstå Ibsen dit hen at han med grunnlag i Noras moralske anskuelse presenterer en radikal og omfattende kritikk av et system eller

[1] Professor i filosofi, Universitetet i Sørøst-Norge. Faglige interesser innen moralfilosofi, rettsfilosofi og politisk filosofi og historie.
[2] Sidehenvisninger i parentes i teksten er til Ibsen 1999a.
[3] Tale ved Norsk Kvindesagsforenings fest, Kristiania 26. mai, 1898, sitert i Ørjaseter (2005), s. 40 n. 52.

regime forankret i en tradisjon som tilsynelatende fremmer menneskets rettskaffenhet og frihet, men som egentlig fungerer som et menneskets fangenskap.

Nora og Helmer: to moralske grunnanskuelser

Dramaet i *Et dukkehjem* utspiller seg på følgende bakgrunn. Helmer har for en tid tilbake vært alvorlig syk. Nora har uten hans vitende tatt opp et lån for å finansiere et opphold i Italia, den eneste sjansen for Helmer til å bli frisk. På Ibsens tid hadde ikke kvinner adgang til å ta opp lån uten å bli kausjonert for av ektemann eller far. Siden Nora ville skjerme sin far, som var alvorlig syk, og som døde før lånepapirene ble underskrevet, har Nora forfalsket farens underskrift og dermed gjort seg skyldig i bedrageri. Når stykket begynner, får vi vite at Helmer er blitt forfremmet til sjef i den lokale banken. Nora har de siste årene satt til side midler fra en beskjeden inntekt og penger mottatt fra Helmer for å betjene lånet. Krogstad, som Helmer ønsker å fjerne fra sin stilling i banken, er den som har lånt Nora penger. Han kjenner til at hun har forfalsket farens underskrift, og han bruker dette som et pressmiddel mot Nora for at hun skal hjelpe ham til å beholde stillingen i banken. Krogstad har selv en gang begått en tilsvarende handling. Man får inntrykk av at han har handlet under lignende omstendigheter som Nora, ikke for egen vinnings skyld, men for å hjelpe en av sine nærmeste.

Den dramatiske utvikling i *Et dukkehjem* er den gradvise avdekkingen av hva Nora har gjort og konsekvensene hun trekker av dette. Tidlig i stykket blir Nora hjemsøkt av sin handling gjennom presset fra Krogstad. Etter hvert blir handlingen også kjent av fru Linde, Noras tidligere venninne, til slutt også av Helmer. I denne prosessen skjer det en utvikling med Nora som person. Hun går fra å ville tildekke handlingen til å ta ansvaret for den og til å ta de konsekvensene for sin egen person som dette fører med seg.

Gjennom denne utviklingen blir det klart at Nora og Helmer befinner seg i hvert sitt moralske univers. De har vidt forskjellige moralske grunnsyn, vidt forskjellige oppfatninger av rett og galt i moralsk forstand. Noras moralske grunnsyn fremtrer i stadig sterkere grad som et fundament for det hun har gjort. Langt fra å være en handling av ubetenksomhet og desperasjon, fremstår den som en vel overveid og riktig handling.

Hvordan kommer disse to moraler og forskjellene mellom dem til uttrykk? Siden Helmer er blitt forfremmet i banken med en høyere gasje i sikte, mener Nora at de nå kan slå seg litt løs i anledning julen, ved å ta opp et lån som kan betales tilbake når Helmer får lønn i det nye året. Helmer motsetter seg dette. Tenk om han skulle få en takstein i hodet og ikke kunne fortsette i banken og dermed ikke kunne tilbakebetale lånet? Noras umiddelbare reaksjon er at tanken i seg selv er fryktelig, og at den gjeld de da måtte ha er uten betydning i lys av en slik ulykke. Når Helmer trekker frem forpliktelsen til kreditorene, svarer Nora: “De? Hvem bryr seg om dem! Det er jo fremmede.” (s. 274) Helmer viser også sitt moralske grunnsyn i sin fordømmelse av Krogstad, først for å ha forfalsket underskrift og så for å ha unndratt seg straff, og han avfeier Noras bemerkning om at Krogstad befant seg i en nødssituasjon. (s. 307)

Når fru Linde antyder at Nora ved å låne penger uten Helmers samtykke har handlet ubesindig, svarer Nora: “Er det ubesindigt at redde sin manns liv?” (s. 286) I samtale med Krogstad gjør Nora det klart at hun først og fremst måtte hjelpe sin mann, uten hensyn til at hun gjorde seg skyldig i bedrageri overfor Krogstad (s. 303). Videre bemerker hun at det må være “nogen meget dårlige love” som ikke tar handlingsgrunner, “beveggrunne”, i betraktning som grunnlag for bedømmelse av handlinger (*Ibidem*). Når Krogstad påpeker at hun ville bli dømt i retten for bedrageri, svarer Nora: “En datter skulde ikke have ret til at skåne sin gamle dødssyge fader for engstelser og bekymringer? Skulde ikke en hustru have ret til at redde sin mands liv?” (*Ibidem*)

Helmer er utvetydig i sin fordømmelse av det Nora har gjort og av hennes karakter. Han betrakter henne som løgner og forbryter, og han beklager seg over hva han mener hun har fra sin far: “Ingen religion, ingen moral, ingen pligtfølelse -.” (s. 352) Mens Nora er viss på at Helmer ut fra kjærlighet til henne ville tatt på seg ansvaret for hennes handling, avviser Helmer dette. For ham kommer ære, anseelse utad, foran kjærlighet (s. 362).

Det fjerne og det nære – rettferdighet og omsorg

Med sitt skille mellom to moraler foregriper Ibsen feministisk moralteori i vår tid. Fremtredende her er den amerikanske moralpsykologen Carol Gilligan, med sin bok *In a Different Voice*. På bakgrunn av intervjuer av jenter og gutter, kvinner og menn, om deres moralske vurderinger, deres syn på rett og galt og på hva som er betydningsfullt i moralske problemstillinger, har Gilligan konkludert at det generelt finnes to forskjellige moralske grunnsyn (Gilligan, 1982, s. 64 ff.). Det ene kan man kalle en *rettferdighetsetikk*, det andre blir gjerne omtalt som en *omsorgsetikk*. Gilligan vegrer seg for å knytte disse til kjønn, men hun observerer at gutter og menn hovedsakelig er rettferdighetsetiske i sine anskuelser, mens jenter og kvinner tenderer i retning av å være omsorgsetiske i sine.

De to typer etikk er forskjellige måter å ta tak i moralske problemer og dilemmaer på. En rettferdighetsetisk tilnærmelse betrakter moralske problemer og dilemmaer som kollisjoner mellom individers rettigheter, og den søker entydige svar, løsninger med noe nær matematisk presisjon. I en slik tilnærmelse blir de som berøres av den enkeltes valg og handlinger betraktet som gjensidig uavhengige individer. Moralsk forpliktelse gjelder i prinsippet den enkeltes forhold til både kjente og ukjente, til både de nære og de fjerne. En omsorgsetisk tilnærmelse, derimot, betrakter moralske problemer og dilemmaer i lys av konkrete mellommenneskelige relasjoner, og den vurderer løsninger i lys av berørte parters spesielle omstendigheter og behov. Her betraktes de involverte i en moralsk problemstilling som gjensidig avhengige av hverandre. Det moralske gjelder først og fremst forholdet til dem som står en nær og som påvirkes direkte av ens valg og handlinger.

Fra et rettferdighetsetisk perspektiv er man ikke mer bundet moralsk til dem som står en nær enn til enhver annen. Skal man begrunne et særskilt moralsk forhold til ens nærmeste, familie eller venner, kan man bruke forestillingen om lojalitet. Lojalitet på sin side er en generell, abstrakt moralsk kategori som alle kan bruke til å rettferdiggjøre en nærere moralsk relasjon til de nærmeste. Slikt sett er også lojalitet en rettferdighetsetisk kategori. Fra et omsorgsetisk perspektiv har ens nærmeste et moralsk fortrinn i kraft av selve relasjonen mellom mennesker, en relasjon man ikke har til en hvilken som helst person. Ens egne følelser og den andres behov er utløsende for moralsk handling.

I skillet mellom disse to typer etikk kjenner vi igjen Helmer, med hans vektlegging på forpliktelse generelt og på ære, en ganske abstrakt kategori, som rettferdighetsetisk i sitt moralske grunnsyn. Til forskjell fra ære, er kjærlighet noe som oppstår i et nært forhold mellom konkrete, identifiserbare individer. Nora, med sin vektlegging på kjærlighet og hensynet til dem hun har direkte relasjon med som grunnlag for handling, gir uttrykk for et omsorgsetisk grunnsyn.

En rettferdighetsetisk tilnærmelse er lett gjenkjennelig i vår moralfilosofiske tradisjon, som betrakter moral som et system av plikter og rettigheter, i henhold til prinsippet «like tilfeller skal behandles likt». Når et slikt prinsipp blir gjort gjeldende, er det et poeng å se bort fra forskjeller som i et omsorgetisk perspektiv kan fremstå som relevante og betydningsfulle. En fremtredende representant for denne tradisjonen er den tyske filosofen Immanuel Kant (1724-1804). For Kant gjelder moralsk forpliktelse absolutt, uten unntak, og dermed uavhengig av det særegne ved en bestemt handlingssituasjon. Enhver plikt – til ikke å lyve, ikke å ta liv eller eiendom, osv. – har sitt grunnlag i fornuftens allmenne moralprinsipp, det kategoriske imperativ, som krever for enhver handling i en gitt situasjon at samme type handling skal kunne velges av enhver for tilsvarende situasjoner (Kant, 1983, s. 25-26, 40-42). Dette vil si at ingen har rett til å gjøre unntak for seg selv (eller for andre). En grunnleggende tanke hos Kant er tanken om menneskets verdighet – dvs. ethvert menneskes ukrenkelige iboende verdi som fornuftig vesen – som krever at det som gjelder for den enkelte skal kunne gjelde for ethvert menneske.

Med skillet mellom rettferdighetsetikk og omsorgsetikk, retter Gilligan og andre feminister en kritikk mot denne moralfilosofiske tradisjonen (f.eks. Noddings, 1995). Tradisjonen har tegnet et ensidig og skjevt bilde av det moralske ved å legge vekt på det moralske som et spørsmål om rettferdighet, om generelle plikter og rettigheter. Dermed er moralske dimensjoner blitt oversett som gjerne forbindes med kvinners situasjoner og erfaringer, som gjelder menneskers følelser, behov og konkrete forhold til hverandre.

Ibsens kritikk: moralsk fremmedgjøring

Ibsen delte den samtidige kvinnesaks idealer, blant annet idealet om ekteskapet som et forhold mellom likestilte (Aamodt, 2017). Han tok avstand fra den underordnede rolle som ble de fleste av tidens kvinner til del. Men Ibsens kritikk av sin samtid kan også forstås som mer generell og radikal. Det er en kritikk av et regime av moralske og rettslige normer som til tross for en historisk tilknytning til en humanistisk tanke om menneskeverdet er blitt menneskeundertrykkende. Ibsen bruker Noras moralske grunnanskuelse, med dens vektlegging på konkrete mellommenneskelige relasjoner og det ansvar dette medfører for det enkelte mennesket, som det sentrale ståsted for sin kritikk.

Ibsen's kritikk kan forstås som en kritikk på to nivåer. For det første er dukkehjemmet et fengsel for Nora, der Helmer tilsynelatende er den som trekker i trådene. Nora er hans "tingest", hans "ejendom", en "skabning", dvs. et produkt. Av alle dyr hun kan tenkes å bli kalt, er det typisk ufarlige dyr, potensielle byttedyr, som "ekorn", "lerkefugl". I utgangspunktet er Noras ulydigheter overfor Helmer innen dukkehjemmet ganske tilforlatelige: spising av makroner og ubetydelige usannheter. Det kan være en del av Helmers kontroll i forhold til Nora at hun gjør seg skyldig i slike ulydigheter og blir grepet i dem. Noras tilværelse i dukkehjemmet med Helmer er regissert av andre enn Nora selv. Det problematiske her er at Nora, en person som enhver annen, ikke er aktør; hun er ikke et valgets og handlingens subjekt.

For det andre er dukkehjemmet også et fengsel for Helmer. Som tilsynelatende herre eller hersker i dukkehjemmet og som eier av Nora, fremtrer Helmer som eksponent for en tradisjonell regelbundet moral som egentlig utgjør et undertrykkende regime av formelle roller og konvensjoner. Helmer er fanget inn i troen på mellommenneskelige relasjoner styrt av konvensjoner, f.eks. når han ergrer seg over Krogstads "du" til ham, som skal bli Krogstads overordnede i banken, til tross for at de er ungdomsbekjente (s. 317), og når han sier at han ikke kan la seg overtale av sin kone til å la Krogstad bli i sin stilling (s. 316). Med Helmer viser Ibsen at den regelorienterte moral, tilsynelatende høyverdig og rettferdig, degenererer til snever egoisme som ligger langt fra den uselviske forpliktelses ideal og idealet om hensynet til enhver annen. Ibsens uttrykk for dette er særlig tydelig når Helmer, etter å ha oppdaget hva Nora har gjort, anklager henne for å ha ødelagt hans lykke (s. 352), og avviser Noras antydning om å ta sitt eget liv med spørsmålet: "Hvad vilde det nytte mig, at du var ude af verden...? " (*Ibidem*)

Ibsens kritikk av den tradisjonelle moral er ikke ulik den type religionskritikk som er blitt tillagt den tyske filosofen Ludwig Feuerbach (1804-1872). Feuerbach ser på religion som kilde til menneskets fremmedgjøring. Grunntanken er at mennesket i dypeste forstand er et fritt, selvbestemmende vesen. Ifølge Feuerbach, er religion menneskets utslettelse av seg selv: "For å berike Gud må mennesket bli fattig; for at Gud skal være alt må mennesket være intet" (Feuerbach, 1881, 25) Mennesket har selv skapt et bilde av Gud, for så å opphøye dette bildet til absolutt autoritet med det resultat at mennesket er blitt avmektig og således befinner seg i en tilværelse som er i strid med menneskets egentlige vesen (Skirbekk & Gilje, 2000, s. 349).

Tilsvarende kan vi si for Ibsen at det egentlig frie, selvbestemmende, og derfor moralsk ansvarlige mennesket har dannet et bilde av moral som et system av formelle, generelle normer som styrer mellommenneskelige forhold, og som er blitt gjort absolutt bindende og derfor undertrykkende. Menneskets moralske konstruksjon er en negasjon av mellommenneskelige forhold som forhold mellom frie og moralsk ansvarlige personer. Mennesket har gitt opp sin posisjon som aktør, som et valgets og handlingens subjekt. Under et slikt moralsk regime har den enkelte opphørt å være sine handlingers opphav, deres første og frie årsak. Videre glemmer man i dette bildet at mennesket, både den som handler og den som berøres av handlinger, er individ, i seg selv enestående, en som har følelser og behov og befinner seg i særegne situasjoner.

Det moralske i den enkeltes forhold til seg selv og andre er uomgjengelig for mennesket. Mennesket er nødvendigvis, i vesentlig forstand, et moralsk vesen. Spørsmålet er hvorvidt den enkelte velger ut fra seg selv og tar det fulle ansvar for sine valg og handlinger, eller lar seg styre av noe ytre, blant annet formelle regler og samfunnets konvensjoner. Helmer gjør det siste. Han er ikke mer aktør enn det Nora er i dukkehjemmet. Det regelorienterte moralske regimet og samfunnet som bestemmes av det er også et dukkehjem, om enn i større skala eller omfang.

Regelorientert moral kan innebære en ansvarsfraskrivelse og avmakt og dermed være i strid med det å være menneske. Kant diskuterer et dilemma som kan brukes til å illustrere dette. En person søker tilflukt i ditt hus for å unnslippe en drapsmann (Kant, 1971). Drapsmannen kommer på døren og spør deg om personen befinner seg i ditt hus. Du kan enten svare bekreftende eller negativt, fortelle sannheten eller lyve. Kant mener at man skal fortelle sannheten fordi plikten til sannhet, dvs. plikten til å avstå fra å lyve, er den høyeste, mest betydningsfulle plikt i et hierarki av plikter, selv om konsekvensen skulle være at den som søker tilflukt blir drept. Men sett at man senere ble utfordret: hvordan kunne du finne på å angi den som skjulte seg i ditt hus og dermed være medvirkende til hans sikre død? Hvis man da svarte: "Jeg kunne ikke gjøre annet, den høyeste plikt er å si sannheten", ville man legge ansvaret over på den moralske regel, i stedet for selv å ta ansvaret. Man *kunne* ha valgt den handling som ville gi den forfulgte en sjanse.

For å relatere dette til *Et dukkehjem*. Hvis Nora også hadde det moralske grunnsyn som Helmer gir uttrykk for, hadde hun måttet avstå fra, i henhold til vedtatte normer, å hjelpe sin mann. I så fall, hvordan kunne Nora la sin mann dø, når hun i stedet kunne ha hjulpet ham? Henvisningen til gjeldende regler ville innebære en fraskrivelse av individuelt ansvar. Og det er dette som er Helmers problem: han handler ikke ut fra seg selv, i lys av konkrete omstendigheter, men lar seg styre av en moral som egentlig står utenfor og er noe fremmed i forhold til mennesket forstått som fritt og selvbestemmende.

Nora og Helmer tar tak i det moralske på to fundamentalt forskjellige og uforenlige måter. Ved sin handling har Nora tatt saken i sine egne hender, på grunnlag av livets konkrete situasjoner og behov, uavhengig av og til tross for konvensjoner og gjengse moral. Dermed har hun vist en menneskelig vilje der Helmer, styrt av den konvensjonelle moral, viser avmakt. Hun tar til slutt, etter en vanskelig og gradvis oppdagelse av seg selv, det fulle ansvar for sitt moralske valg.

Avsluttende bemerkninger

Det er elementer i *Et dukkehjem* som tyder på at Ibsen primært er opptatt av menneskets selvrealisering og frigjøring. I tråd med sitt utsagn at hun først og fremst er et menneske (s. 359), ikke hustru og mor slik denne rollen vanligvis ble forstått i Ibsens samtid, går Nora ut av dukkehjemmet på veien til å bli et fullstendig menneske. Krogstad har også gjort seg skyldig i bedrageri, for å kunne hjelpe en av sine nærmeste. Selv om han har forsøkt å unnslippe ansvar for det han har gjort og bruker lov og konvensjonell moral som grunnlag for press overfor Nora for å sikre sin egen stilling i banken, gir han opp å gjøre dette. Han har i løpet av begivenhetenes gang funnet lykken med sin ungdoms kjærlighet, fru Linde. Dette kan være et grep fra Ibsens side for å bekrefte Noras valg. Det er verdt å merke seg at Krogstad er den første mann i handlingsforløpet som Nora har en meningsfull og dypere samtale med, i stykket akt II (s. 326 ff.). De to kan nærmest karakteriseres som sjelefrender.

Det kan virke som Helmers verden faller i grus, eller at Helmer går til grunne som person, men det er ikke sikkert det er dette Ibsen vil få frem med Helmer. Hvis Ibsen kritiserer den verden Helmer har vært fanget i, er det rimelig å tenke seg at Helmer i utgangspunktet har undergravet seg selv som menneske. Det er først når Nora går at Helmer blir brakt inn i en situasjon han ikke tidligere kunne få seg selv inn i, nemlig anledningen til å nå bevissthet om og realisere seg selv som menneske. Det stilles gjerne spørsmål om Noras skikkelse etter *Et dukkehjem*. Hvis stykket først og fremst er humanistisk i sin orientering, er det også berettiget å spørre "Hva gjorde Helmer?"[4]

Bibliografi

Feuerbach, L. (1881). *The Essence of Christianity*. Eng. overs. v. Marian Evans. London: Trübner & Co. – https://antilogicalism.com/wp-content/uploads/2017/07/the-essence-of-christianity.pdf. Oppsøkt 14. april, 2021.

Gilligan, C. (1982). *In a Different Voice. Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge, MA: Harvard University Press. No. overs. v. Vestli, M. *Med en annen stemme: psykologisk teori og kvinners utvikling*. Oslo: Gyldendal akademisk, 2002.

[4] En tidligere versjon ble presentert på Ibsen-seminar i regi av Forskningsdagene september 2006 på Venstøp, Henrik Ibsens barndomshjem i Skien, Telemark.

Ibsen, H. (1999a). *Et dukkehjem*. I Bull, F., Koht, H. & Seip, D. A. (red.). *Hundreårsutgave. Henrik Ibsens samlede verker* 8. bd. (2. utg.). Oslo: Gyldendal, s. 273-363.

Ibsen, H. (1999b). Opptegnelser. I Bull, F., Koht, H. & Seip, D. A. (red.). *Hundreårsutgave. Henrik Ibsens samlede verker* 8. bd. (2. utg.). Oslo: Gyldendal, s. 367-373.

Kant, I. (1983), *Grunnlegging av moralens metafysikk* - 1785. No. overs. v. Eivind Storheim. I Storheim, E. (red.). *Moral, politikk og historie. Et utvalg fra Kants praktiske filosofi*. Oslo: Universitetsforlaget, s. 17-76.

Kant, I. (1971). Über ein vermeintes Recht aus Menschenliebe zu lügen - 1797. I *Kants Werke Akademie-textausgabe* 8. bd. Berlin: Walter de Gruyter, s. 423-430.

Noddings, N. (1995). Caring. I Held, V. (red.). *Justice and Care. Essential Readings in Feminist Ethics*. Boulder, CO: Westview Press, s. 7-30.

Saari, S. (1998). Female Become Human: Nora Transformed. I Hemmer, B. & Ystad, V. (red.). *Contemporary Approaches to Ibsen* Vol. VI. Oslo: Norwegian University Press, s. 41-55.

Skirbekk, G. & Gilje, N. (2000). *Filosofihistorie. Innføring i europeisk filosofihistorie med særleg vekt på vitskapshistorie og politisk filosofi* (7. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.

Ørjaseter, K. (2005). Mother, Wife and Role Model. A contextual perspective on feminism in *A Doll's House*. *Ibsen Studies*, bd. 5, 1/2005, s. 40, note. 52.

Aamodt, S. (2017). Familiens etikk. Et dukkehjem i lys av Hegels rettsfilosofi. *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift*, bd. 20, 2/2017, s. 135-152.

STAGING IBSEN'S *BYGMESTER SOLNESS* ("THE MASTER BUILDER") IN THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA'S STUDIO THEATRE

Errol DURBACH[1]

Abstract. Staging Ibsen's *Bygmester Solness* ("The Master Builder") in the University of British Columbia's Studio Theatre. This paper looks at the problems of Ibsen's plays in performance: specifically, the problem of translating and adapting a late nineteenth-century Norwegian play (1892) into modern, twenty-first century English and how these problems were addressed in a small Canadian theatre.

Keywords: *Ibsen; The Master Builder; Realism; Psychic Expressionism; sexuality, performance theory.*

I was invited to translate and adapt *The Master Builder* for production in the Studio Theatre of the University of British Columbia some time ago; and I speak of my translation with some trepidation because it now seems so reverential - which is to say "Canadian" - compared to the translation and adaptation of the new generation of American and European transcribers of Ibsen's drama. The version of Ibsen's play presented by the Brooklyn Academy of Music (2013) is a case in point. John Turturro played Solness as an Italian gangster type from *The Godfather* (the rather vulgar American movie about an Italian mafia gang, with Marlon Brando in the lead), while Hilde spent a great deal of time on the floor with her legs spread wide open…

As a translator of Ibsen for the contemporary theatre, however, I consider him to be an extraordinary writer in a language that does not shift readily from Riksmål into English, or from Nineteenth Century diction into the post-Pinter form of realistic discourse to which our ears have now become habituated. My problem has been finding a form of dialogue that acknowledges but also renovates the conventions that made Ibsen revolutionary in his time: the sense of dispassionately observing real people, talking an everyday language, in the domestic environment. The trouble is that no one talks like this in the contemporary theatre. Harold Pinter shifted the nature of Realism in the 1950s, although I have the sense that - despite the standard translations - Ibsen had already anticipated this sort of pause-dominated, staccato form of delivery in his prose dramas. His manuscripts are full of short dashes, long dashes, double and single dashes (very few of them reproduced in the printed texts) - as if his characters were trying to conceal meaning and opening up sub-textual chasms in which the unspoken resonates beneath the spoken language.

Then there are the arias, like Mrs. Alving's famous "gengangeragtigt" speech, which stand apart from the dialogue and function as private musings that exist uneasily in the colloquial chit-chat of the bourgeois parlour. I mention this speech because the word itself reveals the untranslatable intensity of the Riksmål ("I am haunted by ghosts" is the banal equivalent for Mrs. Alving's sense of lived-through *possession*) but also - more importantly for me - because the word and the speech from which it derives both originate in a poem that Ibsen wrote some 20 years before *Ghosts*: "Lysræd" ("Fear of Light") - a concept that assumes almost Freudian connotations in the context of the play. In other words, there is often a poetic undercurrent, coursing beneath the everyday exchanges; and I have tried to reintroduce Ibsen the poet into the texts of the prose dramatist. My version of *The Master Builder*, for example, incorporates the poetic visions that anticipate the play in Ibsen's poetry - like Hilde's opening of the action, perched in the theatre's balcony, looking down at the Solnesses and diagnosing their existence in a verse paraphrase of the poem "De satt der, de to -" (1892):

---

[1] Professor Emeritus at the University of British Columbia. Errol Durbach was Head of Theatre and Film at the University of British Columbia, in Vancouver, Canada for seven years, and Associate Dean of Arts for five. He is the author of two books on Henrik Ibsen: *Ibsen the Romantic* and *A Doll's House: Ibsen's Myth of transformation*, and many articles in learned journals. He is also the translator and adaptor of several of Ibsen's plays for the modern Canadian theatre and participant in several international Ibsen conferences. He is now retired.

> There they sit! - the perfect pair…
> At home, and snug, in their despair.
> In their hearts are ice and snow.
> "Existence" is the afterglow
> When flames reduced their house to ash,
> And "Life" means raking through the trash
> In search of some surviving thing,
> Untouched by fire. They hope to bring
> An unburned gemstone to the light,
> So they keep scratching through the night,
> These incinerated fools!

(I have omitted a stage direction. In the Solness' living area is a huge maquette or model of the new house that the master builder is in the process of constructing; and as Hilde speaks of their home reduced to ashes, the model house bursts into flame.) This is one example of what I mean by "renovating" Ibsen's prose realism: the introduction of unscripted material - poetry or authorial jottings - which still remains Ibsen's material, and a gloss on character or theme. His poem "En kirke" (1865), for instance, reveals something crucial about Solness' bitter sense of his "luck" as a master builder; and I have interpolated this précis of another poem in which Ibsen sees all human endeavor as a creative / destructive process: "Luck? - It's my double bind. - Master Builder Solness! Look at his brilliant structures, glittering in the light! - But when darkness falls, the trolls swarm out and batter them to dust… I build and they destroy… and that's the heartbeat rhythm of my success. [*bitterly*] Just my luck!" I see *The Master Builder*, in other words, as an intensely poetic work concealed within the conventions of a Realistic play in the process of undergoing radical stylistic changes in the last phase of Ibsen's career. Like *John Gabriel Borkman* and *When We Dead Awaken*, it constantly chafes against its own genre as if trying to break into another dramatic form as yet unnamable in the theatre of the time. If I were to find a suitable neologism for this innovative vision, I'd call it "psychic expressionism" - a form of theatre that defies the objective reflection of the real world by generating a vibrant sense of what one of Ibsen's contemporaries, Knut Hamsun, called "det ubevidste sjæleliv": the incomprehensible life of the soul. *The Master Builder* consistently disrupts the surface realism of the phenomenal world by invoking the symbols of the soul-life (for want a better pre-Freudian term) - auditory sensations, visual symbols, metaphors of psychic forces, phantoms and fantasies of guilt and desire. (So I have tried to communicate the immediacy of experience, the lived-through feel of a recreated experience. Past events in Ibsen (which may or may not have happened) are never mere exposition, but intensely reincarnated sensations in the present time. I have as well:

> [...] inverted the balance between the Realism of conventional nineteenth-century representational theatre and the Psychic Expressionism that it contains. In other words, I have invited the designers to generate visual and auditory images that tap immediately into the inner lives of the characters so that we, the audience, can see and hear what exists as fantasy, fear, and dream-wish in the protagonists. I have also isolated Aline's and Solness's confessional passages in the play that purport to "explain" their neuroses by translating these self-diagnostic case histories into introspective monologues (Durbach, 2009, p.6).

The result, I hope, is that I have managed to bring Ibsen into the modern world by evoking echoes of Pinter and Beckett in *The Master Builder* - aided and abetted by the saving grace of theatre theory in contemporary criticism that makes it possible to discover the anti-illusionist techniques of the absurd in Nineteenth Century realism.

Three theories give me courage in developing this comparative approach to such very different bodies of drama. The first is the idea of "Intertextuality" that eliminates boundaries of time and period, and encourages readers to see the co-existence of all texts in one "universal library" - art speaking to art in a living and timeless context. Another branch of theatre criticism is "Performance theory" - especially the work of the director, Jonathan Miller, whose book *Subsequent Performances* develops a biological model for drama that paradoxically makes Beckett Ibsen's father in the Twenty-First Century. "[T]he afterlife of a play," writes Miller, "is a process of emergent evolution, during which meanings and emphases develop that might not have been apparent at the time of writing, even to the

author." (Miller, 1986, p.35) But by far the most reassuring critical stance is that of contemporary translation theory, beautifully articulated by the late Inga-Stina Ewbank in her last publication on Ibsen:

> "[A] genuine translation," she writes, "is not simply a derivative, a copy…of an original; it is - in the words of Derrida - 'a moment in the growth of the original.' 'A moment' because, again by definition, any translation… speaks to a particular time and culture, and is only waiting to be succeeded by further 'growth of the original'. And all the while the original remains there, to be returned to and studied."[2]

So why not extract the Beckettian elements of *The Master Builder* and emphasize the psychic turmoil that lurks within "det ubevidste sjæleliv" - the sort of confessional case-study that we find in "Not I" or "Rockabye" or "Footfalls"? Ibsen contextualizes these self-analytical and neurotic exhumations in fairly conventional dialogue, whereas they resonate more authentically - as I hear them - in the post-modern forms of absurdist monologue. Test your own response to this renovating technique in the monologue that opens Act II of my adaptation - Aline Solness recounting the traumatic aftermath of the fire that destroyed her house:

> *The stage is in darkness. Then the fire in the architectural maquette bursts into flame. Dim lights. Aline is discovered onstage clutching a doll, isolated in a spot, and staring into the audience. Her address is part internal reverie, and part clinical case history.*
>
> The smell of burning… [*She momentarily covers her nose.*] Everything burned - the home that was Father's and Mother's… and mine. All burned down to the ground. And then the dreadful emptiness… But it happened as it *had* to! God knows, once things go wrong there's no escape. One thing after another. - But the horror it dragged in its wake. The horror! - There's the torment! There! There! There!... I lost everything in the fire. All my things…burnt. - But the pain I feel in my heart is for the little things. The insignificant little things… Who cared about such trifles! What did they care? - It burned up all the pictures. And mother's dresses… all those beautiful silk dresses. And the antique lace… all burned. And the jewelry… [*Long pause.*]
>
> And all my dolls. My lovely, lovely, dolls. Nine of my lovely dolls… All of them, burnt to cinders. Oh - it was so sad, so sad for me to lose them. [*She starts to weep, softly.*] I was never without my dolls. They were my life… even after I married *him*. My darlings! - all burned up! - [*bitterly*] Of course, no one bothered to save *them*! *They* were left to perish… And *that's* the tragedy! That! That! That! Because *they* had their life too. *They* were my lovely little treasures! And I carried them under my heart. - I carried them like little unborn children. [*She cradles the doll, and weeps as the lights and the fire in the model go to black.*]

There is no denying that, by reshaping dialogue into monologue, something is certainly lost: namely the full information that Hilde gleans about Aline Solness' indifference to the death of her two little boys, and therefore Halvard Solness's totally unfounded guilt over his wife's maternal grief. But enough of the confessional is retained, in my text, for Hilde to register Aline's absence of concern for the dead children and the intensity of her grief over the loss of her childhood toys. This is what I mean about inverting the balance between the Realism of nineteenth-century representational theatre and the Psychic Expressionism that cries to be released.

Another luxury afforded by translation theory, is that my adaptation can afford to be less coy than the standard versions, about the play's sexuality. Its central episode, after all, involves a recollected act of virtual statutory rape - and there is no need in the 21st Century to be prudishly circumspect about Hilde's orgasmic experience. She keeps hearing harps in the air whenever her master builder reveals his prowess. There is of course a huge gulf between 1892 (when even the legs of the family piano were draped for modesty's sake) and the thematically indefensible vulgarity of John Turturro coupling on the living-room floor with his house-guest; but it remains possible to suggest the erotic without either

[2] Inga-Stina Ewbank, "Reading Ibsen's signs: Ambivalence on page and stage," Ibsen Studies, IV.1 (2004), Centre for Ibsen Studies, Oslo, p. 12.

repressing it or unleashing it pornographically. Let me give you a very brief example of how I tried to convey Hilde's passion in my adaptation of the play. In this scene, Hilde is trying to convince Solness that he attempted to seduce her when she was a schoolgirl of thirteen - overwhelming her, she tells him, bending her backwards and kissing her many times: "…og kyssed mig. Mange gange."[3] Her account, admittedly, is rather tame - a description that needs to be a lived through experience, but not an act of copulation. This is my compromise, my substitution for the strangely cold and commonplace "mange gange":

> Hilde: [*shouts at him*] You grabbed me! You kissed me! You…
> Solness: [*incredulously*] *Did* I?
> Hilde: *Did* you! [*a cry of contempt and disbelief*] - You grabbed me in both arms, and you bent me over, and you kissed me, and kissed me, and kissed me and kissed me and kissed me and kissed me… [*she pants with exhaustion*]

One final point about Ibsen's language in *The Master Builder* - and, of course, in so many of his other plays as well - and that is his astonishingly pre-Freudian search for a language of psychological diagnosis, a vocabulary suitable to the emerging "sjæleliv" that Freud would develop later in the century. How does one talk about the peculiar kind of "madness" that Solness feels assailing him? Or about Hilde's erotic fantasies? Or Aline's psychic distortions? The doctor in the play really belongs to the world of medical realism and its simple solutions for a head cold. "Not my line of medicine," he keeps saying in response to the soul-dilemmas that confront him (Durbach, 2009, p.6). And, again, I hope that my translation has been able to place Ibsen's play in the context of an emerging modern view of the human condition and the discourse suitable to its dramatization.

The stagecraft in my version of the play was intended to match the sense of a not-quite-realistic presentation of a Nineteenth Century interior. I stripped away the conventional clutter that one associates with the bourgeois parlours in Ibsen, and called for an almost bare stage. These are my directions to the designers:

> *A non-realistic set, with a backdrop of architectural blueprints indicating the ground plans of a rather elaborate mansion. On a table upstage there is a large model or maquette of this mansion - a structure with a high tower attached to the building. This is an important prop, which is required to burst into flame when representing Aline's old house, levitate when representing Hilde's castle in the air, and come crashing to the ground when representing the collapse of the Hilde-Solness architectural fantasy at the end of the play.*

The designers - graduating students in the technical Bachelor of Fine Arts program at the university - were challenged to accommodate these specifications to a small non-scenic space; so instead of a backdrop of blueprints, they created a stage-floor (visible from almost every level) that replicated the ground-plan of the new Solness' mansion. And my near-impossible requirements for the maquette were ingeniously executed. It erupted into flames when required, hovered in the air as a visual equivalent of the Hilde-Solness fantasy of the airborne castle, and it plummeted to the earth at the end of the play as an analogue of Solness' fall from the height of the tower. Realism transformed into a form of psychic symbolism: this is what I had in mind; and the sound designer supported the visual elements with a soundscape that externalized the mysterious inner world of the protagonists: the twanging chords of Hilde's ecstatic harps in the air, a reverberation throughout the theatre of Hilde's fateful knocking on the master builder's door - so that the audience was able to share in the psychic experience of the protagonists.

In the final analysis, however, my attempt to bring Ibsen's Realism into line with other modern theatre forms, and especially with Harold Pinter's form of neo-realism, did not require a massive renovation of the Nineteenth Century vision or Ibsen's thematic sense of the "real". Basically defined, Realism deals with a rational world that can be explained and, to use Harold Pinter's term, "verified." It purports to deal with truth and certainty, and it reassures the audience that we can make sense of

[3] Henrik Ibsen. (1914). *Samlede Værker* Norway: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, p. 33.

experience. But this is precisely the assumption that *The Master Builder*, and many of Ibsen's other plays, challenges. He anticipates a new form of Realism - if one can call it Realism - that raises (again, as Pinter puts it) "the immense difficulty, if not impossibility, of verifying the past". Verification, as Pinter insists, cannot always be satisfied. As he says in his program note to the Royal Court production of *The Room and The Dumb Waiter* in London: "There are no hard distinctions between what is real and what is unreal, nor between what is true and what is false. The thing is not necessarily either true or false; it can be both true and false. The assumption that to verify what has happened and is happening presents few problems, I take to be inaccurate".

If we come to Ibsen's theatre expecting verification, we will leave bewildered. Did the events that Hilde dredges up from her remembered past really happen? There is no way of telling. They remain "ubevidst" - unfathomable, unknown, and virtually incomprehensible. And if Solness agrees that these events "really" transpired, does he mean it - or is he participating in Hilde's fiction (or her fact)? And what are we to make of the play's ending? Retribution? Resurrection? Failure? Triumph? It was my hope that this version of *The Master Builder* would "leave its audience uncertain, off-balance, undecided, destabilized, and challenged to reconsider the nature of reality and the mysterious inner world of "det ubevidste sjæleliv" (Durbach, 2009, p. 6).

One final point. This version of *The Master Builder* was staged in the Telus Theatre located in the Chan Centre on the campus of the University of British Columbia. And because there was a large contingent of visiting students from Korea in residence, an enterprising Korean theatre student came up with an ingenious idea: to translate the text into Korean, and project the dialogue as surtitles - in this way making the play more accessible to her fellow students, and attracting them to the performance. The director, Assistant Dean Gerald Vanderwoude agreed and so did I. Looking back on the "Korean" evening, with Ibsen's play projected in foreign-language surtitles, and a production that eschewed Realism for a form of Psychic Expressionism, I like to believe that we outperformed even the Brooklyn Academy of Music in sheer Ibsenian weirdness. As they say in the Canadian Broadcasting Company publications: "Only in Canada."

References

Durbach, Errol. (2009). Adaptation. The Master builder. In *The Master Builder, by Henrik Ibsen. A new adaptation and transaltion by Errol Durbach.* Directed by Gerald Vanderwoude. The University of British Columbia. October 29 - to November 7 2009, p 6-7. Telus Studio Theatre. Available at http://archive.theatre.ubc.ca/images/studyguide_master_builder_09.pdf. Accessed on the 21st of May 2021.

Ewbank, Inga-Stina. (2004). "Reading Ibsen's signs: Ambivalence on page and stage," *Ibsen Studies,* IV. 1, Centre for Ibsen Studies, Oslo.

Ibsen, Henrik. (1914). Samlede Væker, vol. VIII. Norway: Gyldendalske Boghandel.Nordisk Forlag (1914), Bygmester Solness, pp. 6-89.

Miller, Jonathan. (1986). *Subsequent Performances.* New York: Sifton Books/Viking.

A CENTURY OF IBSEN (STUDIES) IN ROMANIA: MODERNITY AND TRADITION IN THE ROMANIAN IBSEN SCHOLARSHIP

Gianina DRUȚĂ[1]

Abstract. A century of Ibsen (studies) in Romania: Modernity and tradition in the Romanian Ibsen scholarship[2]. The aim of this paper is to provide an overview of the Romanian Ibsen scholarship that focused on the playwright's national performance history from 1928 until the present day. For this purpose, it considers the work on Ibsen of Gheorghe Adamescu, Ovidiu Drîmba, Ion Vartic and Sanda Tomescu Baciu. In addition, the paper insists on the essential role of Sanda Tomescu Baciu in the Romanian Ibsen scholarship tradition and her creating a supportive environment for the elaboration of research on the Norwegian playwright. The study concludes with indicating a new direction in the Romanian Ibsen scholarship marked by the transition from literary to theatre and performance studies, as well as by the use of distant reading and digital humanities tools.

Keywords: *Ibsen studies; Romanian theatre; Gheorghe Adamescu; Ovidiu Drîmba; Ion Vartic; Sanda Tomescu Baciu.*

Almost 130 years ago, in 1894, Ibsen was performed for the very first time in Romania, marking the beginning of a theatre tradition whose threads we can follow until the present day. Later, in 1928, on the occasion of the Ibsen centenary and in a period when the playwright had been acknowledged as a modern classic on the most important European stages – included the Romanian one –, another tradition was to start, that of the Romanian Ibsen scholarship. In other words, it is almost a century since the Romanian critics started to systematize their knowledge on Ibsen's presence on the national stage as a way of celebrating the "poet from the North" (Bogdan-Duică, 1912, p. 2).

Considerable changes mark the evolution of the Romanian Ibsen scholarship and its focus on the local reception of the plays and of the stagings, confirming a path followed by scholars all over the world. The transition from literary to theatre and performance studies, as well as the introduction of the distant reading method and digital tools beside the more traditional close reading method encouraged interdisciplinarity and led to a diversity of scholarly approaches in the last decades.

The Romanian scholars started their investigations on Ibsen in Romania by using at the beginning a literary approach, gradually moving towards integrating a theatre studies approach in the research. The inquiries are rich in biographical references and literary analyses, while they eventually start to focus on retracing the chronology of the stagings too. These contributions, based on extensive fieldwork when it comes to reconstructing the performance history of Ibsen in Romania, were indispensable research, which paved the way for more complex investigations employing distant reading and digital humanities tools.

In the one hundred years story of Romanian Ibsen scholarship, the contribution of Prof. Sanda Tomescu Baciu represented a turning point for several reasons, which have also to do with the establishment of the Institute for Scandinavian Languages and Literatures at the Faculty of Letters of the Babeș-Bolyai University of Cluj-Napoca. For instance, the Ibsen research done before 2000 was characterised by discontinuity and the individual scholarly initiatives did not lead to the emergence of an academic transmission thread. Hence, the Romanian Ibsen scholarship was left with individual studies whose elaboration had to wait for newer generations interested in the topic. In this sense, the contribution of Prof. Sanda Tomescu Baciu is essential because it set the ground for and allowed this continuity to emerge in a stable institutional environment that fostered the interest in the Scandinavian classics, Henrik Ibsen included, and their reception in Romania. In order to understand how important

---

[1] Centre for Ibsen Studies, University of Oslo. Academic interests: Scandinavian studies, theatre studies, Digital Humanities.
[2] This contribution is a thoroughly revised version of the chapter "1.3. Previous research on Henrik Ibsen's presence on the Romanian stage" in Druta (2020, p.32-37).

her role was, I hereby provide an overview of the most important milestones for the study of Ibsen by Romanian scholars.

More concretely, four significant stages mark the research on the Romanian Ibsen: 1. Gheorghe Adamescu's lecture from 1928; 2. Ovidiu Drîmba's book on Ibsen published in 1956; 3. Ion Vartic's book on Ibsen published in 1995; and, finally, Sanda Tomescu Baciu's inquiries on Ibsen's reception in Romanian theatre culture.

Gheorghe Adamescu was the first scholar to investigate the reception to Ibsen's plays on the Romanian stage. In 1928, on the occasion of Ibsen's commemoration, he gave a lecture, later published as a booklet containing the transcription of the speech, a list of translations, a brief chronology of the Romanian Ibsen stagings, and a bibliography of the most valuable articles and theatre reviews published in the periodicals of the time. The lecture focused on Ibsen's biography and on a literary presentation of his plays, concluding with brief comments on Romanian stagings. This final part of Adamescu's lecture is of interest not only because of its historical and documental value, but also because it stated the initial negative audience reception to Ibsen's plays on the Romanian stage up to 1928, while also pointing at his classicization in the interwar period: "We can state that the play performed at the National Theatre of Bucharest was unsuccessful"; "The *Ghosts* performance in 1897 did not have any better destiny"; "After the war, Ibsen's theatre started to be better received."[3] Thus, regardless of the extent of negative reactions when Ibsen was first performed in Romania, Adamescu acknowledges Ibsen's position as a canonical playwright in Romania, an opinion shared by most Romanian critics and dramatists of the time: "It is indisputable that no matter the opinions regarding some of his [dramatic] structures, or the difficulties in understanding some of his plays, Ibsen is still a brilliant playwright, who renewed dramatic poetry."[4]

Almost 30 years later, on the occasion of the next Ibsen commemoration in 1956, Ovidiu Drîmba published his *Notes on Ibsen's theatre* (Drîmba, 1956)[5]. A biographical and literary analysis is followed by a short inquiry into Romanian culture's first contact with Henrik Ibsen. Drîmba gives a valuable chronological account of the first translations into Romanian and of all Ibsen performances on the national stage, and he also draws attention to the considerable number of articles, reviews, and interviews on Ibsen's plays, and translations and performances published in periodicals. The author adopts a laudatory approach to Ibsen's literary and production reception. Moreover, the symbolic value of Ibsen, which is acknowledged in Adamescu's speech, is further augmented in Drîmba's positive discourse. Thus, the critic wishes to demonstrate Romanian culture's adherence to the European theatre canon by means of the Ibsen example.

Almost 40 years after Drîmba's inquiry, Ion Vartic's book *Ibsen and the invisible theatre. Introduction to drama theory* became the most serious study on Ibsen's reception on the Romanian stage. Divided into four chapters, the book is primarily a study of drama theory. The first three chapters provide a comparative literary investigation into Ibsen's influence on the development of modern theatre writing. It is, however, the chronological display of Ibsen performances in Romania between 1894 and 1994 in the fourth chapter that gathers our attention here. Vartic provides an accurate, detailed descriptive history of Ibsen performances on the Romanian stage. To document the performances, he refers to theatre reviews, memoirs and theatre history studies. The comprehensive bibliographic references make Vartic's book a most important resource because he organised the Romanian Ibsen dataset with so much rigour.

It is relevant to briefly explore Vartic's hypotheses from the book's final chapter under the heading: "Why is Ibsen (not) staged?" [6], because this final section is an attempt to approach Ibsen's reception in the Romanian theatre through more than a merely chronological approach: "For almost a century, – between 1895 and 1994 – there have been 109 Ibsenian mise-en-scènes. Is this a lot, or not?

[3] "Putem afirmà că piesa jucată la Teatrul Național din București n'a avut succes"; "Nici Strigoii,în 1897, n'au avut o soartă mai bună"; "După răsboiu, teatrul lui Ibsen a început a fi mai bine primit pe scenele noastre." (Adamescu, 1928, p.23)
[4] "Este incontestabil că orice părere ar avea cineva despre unele construcțiuni ale lui, oricât de greu s'ar înțelege unele piese ale lui, Ibsen rămâne un dramaturg genial, care a înnoit poezia dramatică." (Adamescu, 1928, p.24)
[5] It was published later in Drîmba (1997).
[6] 'De ce (nu) se joacă Ibsen?' (Vartic, 1995, p. 236–249).

Difficult to appreciate for the moment."[7] Although no statistical account is given, Vartic indicates Ibsen's constant presence on the Romanian stage between 1895 and 1994, in contrast to other playwrights:

> […] for the aforementioned period, the *unsurpassed father* of the modern theatre or *Ibsen, the god,* seems to be more present on our stages than his successors, namely Strindberg, Hauptmann, Pirandello, Chekov, O'Neill, Miller, Tennessee Williams and even Shaw (intensely staged here) […]. […] the modern Romanian performance history has constantly had Ibsen by its side.[8]

Moreover, Vartic indicates that Henrik Ibsen's early reception on the Romanian stage was characterised by the constant interest in *Ghosts, A Doll's House* or *An Enemy of the People.* He also notices the absence of the early and late works, alongside the greater interest in the realist plays. In addition, the critic considers the evolution of the Romanian theatre and the political context as factors influencing Ibsen's reception. He argues that the Romanian Ibsen productions of the first half of the 20th century were successful, while the productions of the communist period had less impact.

Vartic also uses the early Romanian Ibsen stagings as a tool to prove the connection and the synchronization of the Romanian cultural space within the major European trends in the modern theatre culture. The critic's overriding legacy is the recognition of Ibsen's canonic value in the Romanian theatre. Other valuable aspects of the research are the emphasis on the role played by the main cultural agents, such as actors or directors, in promoting Ibsen on the Romanian stage and their influence upon the next generations. He acknowledges that actors such as Artistizza Romanescu, Aglae Pruteanu or Petre Sturdza, and directors such as Paul Gusty, constantly included Ibsen in their repertoire and contributed to his permanent presence on the Romanian stage. Besides, he mentions the foreign influence assumed by actors and directors and compares the Romanian Ibsenites with their French, German or Italian counterparts. By doing so, he indicates that the local theatre culture is firmly rooted in the European.

After 1995, the context for Romanian Ibsen research changed. Starting with the year 2000, Sanda Tomescu Baciu became the leading promoter not simply of the Ibsen studies field, but of Scandinavian literature generally in Romania. Her contribution has led to more concentrated work on Scandinavian literature, involving both students and renowned critics.[9] In this context, Ibsen's presence in Romania has also been investigated[10], leading to a revival and expansion of the research done previously. On the one hand, Gheorghe Adamescu, Ovidiu Drîmba and Ion Vartic's studies are separated by decades, revealing the lack of constancy of the Romanian Ibsen research. On the other hand, in the last twenty years, Ibsen research has been a constant presence within the Romanian academic environment due to the initiatives of Sanda Tomescu Baciu. Her articles on the reception to Ibsen in Romania are the result of these efforts. She approached the early reception to Ibsen on the Romanian stage, and also briefly analysed the communist period (Tomescu-Baciu, 2010). She employed a theatre historiographical approach, either looking at all plays staged in a specific period or focusing on one play only – *A Doll's House* (Tomescu-Baciu, 1993) – in order to assess the effects of Ibsen's drama on "the consciousness of the audience" (Tomescu-Baciu, 1994). In contrast to Vartic, Sanda Tomescu Baciu's articles are not merely concerned with the enumeration of the stagings, but with the various contexts of the productions.

---

[7] "Timp de un secol – adică între 1895 și 1994 – pe scenele românești au fost realizate 109 montări ibseniene. E mult, e puțin? Greu de spus deocamdată." (Vartic, 1995, p. 236).

[8] "*tatăl neîntrecut* al teatrului modern sau *zeul Ibsen* pare să fie, în perioada menționată, mult mai present pe scenele noastre decât urmașii săi, adică Strindberg, Hauptmann, Pirandello, Cehov, O'Neill, Miller, Tennessee Williams, și chiar decât Shaw (jucat intens la noi) […]. […] istoria modernă a spectacologiei românești îl are, în mod constant, alături pe Ibsen." (Vartic, 1995, p. 236).

[9] Sanda Tomescu Baciu's book (2000) is a literary-mythological analysis of *Peer Gynt* based on her PhD dissertation *Mitologie nordică și reflexele ei în literatura norvegiană* (1998); Crina Leon's book (2011) approaches Henrik Ibsen's contact with German culture; other short literary studies published by MA students and PhD candidates in *Studia UBB Philologia* also reflect the major interest in a literary perspective on Ibsen's drama: Răchițeanu (2014), Ciobanu (2015); Druță (2015).

[10] The most concrete example is the 2006 issue of *Studia UBB Philologia*, which focused solely on the reception to Henrik Ibsen in Romania and among the Romanian literary and theatre critics. The issue celebrated the 100th anniversary of Ibsen's death and included studies such as Muthu (2006) and Stihi (2006).

The same perspective is used in the project *Sketches regarding Henrik Ibsen's reception in some Romanian Journals* (Tomescu-Baciu, 1999), realised by students under her supervision. The inquiry proves the recent interest in Ibsen's reception in Romania.

Today, the previous researchers' contribution has been essential in the construction of an accurate Romanian dataset in the IbsenStage[11] performance database at the Centre for Ibsen Studies and in the further investigation of Ibsen's presence on the Romanian stage by using new methodologies. Moreover, the role of Prof. Sanda Tomescu Baciu in creating and maintaining a stable academic environment for students, and cultivating their interest in Ibsen and, more specifically, his Romanian reception has been paramount for the evolution of the Romanian Ibsen research. In addition, her work of dissemination at Ibsen international conferences and seminars has ensured that the research findings on the playwright's presence in Romania has been acknowledged as part of the global reception.

The most recent research I did on Ibsen's early performance history on the Romanian stage (1894-1947) is largely indebted not simply to the previous research done on the playwright, but also to the way in which prof. Sanda Tomescu Baciu revived it in her studies and engaged students to conduct their own research on the topic. The contribution of actors such as Petre Sturdza or Aglae Pruteanu, the success of plays such as *A Doll's House,* the importance of the foreign artists and their tours, and the role of the National Theatres and private companies alike, the need to re-read the theatre reviews published in old periodicals had all been indicated by previous researchers. In addition, the use of IbsenStage enabled a visualisation of these trends in maps, graphs and networks, leading to a more refined interpretation of the historical material. Thus, the transition from literary to theatre studies, as well as that from close reading to distant reading and the use of digital humanities in my doctoral research (Druta, 2020) is both the result of individual research, and of the rich academic setting and networks established by prof. Sanda Tomescu Baciu. Finally, this new research on the Romanian Ibsen acknowledges the great significance of national scholarship tradition built since 1928, while pointing at modern possibilities of investigating the topic by employing new methodologies and tools.

References

***https://ibsenstage.hf.uio.no/ (Accessed 14th May 2021)

Adamescu, G. (1928). *Henrik Ibsen. conferință ținută la Ateneul Român în ziua de 25 martie 1928.* Bucharest: Editura Institutului de Literatură.

Bogdan-Duică, G. (1912). Informațiuni literare. Dela Teatrul Național. 1. Henry Bataille, *Marșul nupțial,* piesă în 4 acte. 2. Henrik Ibsen, *Un dușman al poporului,* dramă în 5 acte. *Românul.* Arad. Issue 221, Year II, 7/20th October, p.2.

Ciobanu, A. M. (2015). "From Ibsen to Beckett: Aspects of Human Condition". *Studia UBB Philologia*, Vol. 60, Issue 1, p. 133–147.

Drîmba, O. (1956). *Însemnări despre teatrul lui Ibsen*. Bucharest: Editura de Stat pentru Literatură și Artă.

Drîmba, O. (1997). *Scriitori scandinavi în cultura lumii.* Bucharest: Editura Excelsior-Multi Press.

Druță, G. (2015). "The Mythological Body as an Expression of the Misfit in Peer Gynt". *Studia UBB Philologia,* Vol. 60, Issue 3, p. 189–198.

Druta, G. (2020). *Ibsen at the Theatrical Crossroads of Europe: A Performance History of Henrik Ibsen's plays on the Romanian stages* (*1894-1947*). PhD Thesis. Oslo: Faculty of Humanities, University of Oslo.

Leon, C. (2011). *Henrik Ibsen și cultura germană a timpului său.* Iași: Editura Tehnopress, 2011.

Munteanu, V. (1975). "Henrik Ibsens verk i Rumänien under de senaste tjugo åren". In Noreng, H., K.Nygaard, L.Longum and Asbjørn Aarseth (eds.), *Contemporary Approaches to Ibsen. Reports from the Third International Ibsen Seminar.* Oslo-Bergen-Tromsø: Universitetsforlaget, p.13-15.

Muthu, M. (2006). "Liviu Rebreanu on Henrik Ibsen. *Studia UBB Philologia*", Vol. 51, Issue 3, p.105-107.

Răchițeanu, S. (2014). "Transcendence and Religious Imagery in Ibsen's Master Builder". *Studia UBB Philologia*, Vol.59, Issue 1, p. 101–109.

Sinigaglia, L. (2008). "Henrik Ibsen în România (I)". *Studii şi cercetări de istoria artei. Teatru, Muzică, Cinematografie*, Vol. 2, Issue 46, 1st December, p.15-36.

Sinigaglia, L. (2009). "Henrik Ibsen în România (II)". *Studii şi cercetări de istoria artei. Teatru, Muzică, Cinematografie*, Vol. 3, Issue 47, 1st December, p.37-46.

[11] https://ibsenstage.hf.uio.no/ (Accessed 14th May 2021).

Sinigaglia, L. (2010). “Henrik Ibsen în România (III)”. *Studii şi cercetări de istoria artei. Teatru, Muzică, Cinematografie*, Vol.4, Issue 48, 1st December, p.73-87.
Stihi, I. (2006). *Brand.* A performance. *Studia UBB Philologia,* Vol. 51, Issue 3, p.109-114.
Tomescu Baciu, S. (1993). Henrik Ibsens *Et dukkehjem* og mottakelsen av kvinnefrigjøringsspørsmålet i rumensk kultur ved århundreskiftet. In Masát A., (ed.), *Literature as Resistance and Counter-Culture. Papers of the 19th Study Conference of the International Association for Scandinavian Studies.* Budapest: Hungarian Association for Scandinavian Studies, p.504-511.
Tomescu Baciu, S. (2010). “Henrik Ibsen. Aspekter ved Ibsens resepsjon i Romania. Iscenesettelser under og etter kommunismen”. *Studi Nordici. XVII.* Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore, p.79-86.
Tomescu Baciu, S. (1994). “Henrik Ibsen: Theatrical Performances in Romania at the Turn of the Century (1895-1920)”*, Proceedings VII. International Ibsen Conference, Grimstad, 1993.* Oslo: Center for Ibsen Studies, Universitetsbibliotekets trykkeri i Oslo, 1994.
Tomescu Baciu, S. (2000). *Peer Gynt și miturile nordice.* Cluj-Napoca: Napoca Star.
Tomescu, Baciu, S. (veileder) (1999). *Skisser over mottakelsen av Henrik Ibsen i noen rumenske tidsskrifter*. Cluj-Napoca: Norsklektoratet, Universitatea Babeş-Bolyai.
Tomescu Baciu, S. (1998). *Mitologie nordică și reflexele ei în literatura norvegiană.* PhD Thesis. Cluj-Napoca: Universitatea Babeş-Bolyai.
Vartic, I. (1995). *Ibsen și teatrul invizibil. Preludii la o teorie a dramei.* Bucharest: Editura Didactică şi Pedagogică.

NORWEGIAN, ROMANIAN AND ENGLISH LITERATURE FROM THE 17TH TO THE EARLY 20TH CENTURY

BOHEMBEGREPET I NORSK LITTERATURDEBATT 1890

Eivind TJØNNELAND[1]

Abstract. Bohembegrepet i norsk litteraturdebatt 1890 dokumenterer at Halvor Fosli tok feil da han i standardverket *Kristianiabohemen* (1994) hevdet at ordet bohem var blitt mer «uskyldig» i 1890 enn på 1880-tallet. Bohembegrepet sto imidlertid sentralt i flere litteraturdebatter i Norge dette året. Bjørnstjerne Bjørnson var en viktig aktør i tre av debattene: Striden om Gunnar Heibergs skuespill *Balkonen*, diskusjonen om Laura Kielers *Mænd af Ære* og debatten om Hjalmar Christens litteraturkritikk i *Kristiania Intelligentssedler*.

Keywords: *literary criticism in Norway 1890*; *"bohemen"; Bjørnstjerne Bjørnson; Gunnar Heiberg; Laura Kieler; Hjalmar Christensen.*

I sin bok om Kristianiabohemen hevdet Halvor Fosli at forfatteren Hans Aanrud (1863-1953) nesten var litt for sent ute da han skrev en artikkel om bruken av begrepet «bohem» i 1890 med tittelen «Et farlig Ord». For «alt på 90-talet hadde ordet bohem fått ein meir uskuldig og sjarmfull klang» (Fosli, 1994, s. 447).

Hensikten med artikkelen er å vise at denne påstanden strider mot kjensgjerningene og gir et skjevt bilde av forestillingene om bohemen i norsk litteraturhistorie på 1890-tallet. Ordet «bohem» var fortsatt et farlig ord i 1890. Når man som Fosli ignorerer den norske offentlige debatten i 1890, vil man også uvegerlig komme til feil konklusjon.

Den unge forfatteren Hans Aanrud deltok selv i debatter der «bohem»-ordet ble brukt for å stemple motstandere. Samtidig ble det hevdet både at bohemen ikke eksisterte og på den annen side at den hadde stor innflytelse. Ordets betydning vaklet mellom alt og intet, og dessuten ble det brukt som et skjellsord. Hvordan man skal håndtere ord og begreper med svevende betydning litteratur- og idéhistorisk, er et omfattende teoretisk spørsmål. Det er ikke her plass til å drøfte de offentlighetsteoretiske problemene bohembegrepet reiser. Noe av vaklingen i betydningen skyldes åpenbart epokeskiftet fra naturalisme og realisme til nyromantikk, symbolisme og dekadanse. Vi finner en lignende uklarhet i bruken av begrepene «symbolisme» og «dekadanse» utover på 1890-tallet (Tjønneland, 2021a & 2021b).

Flere kritikere benektet nærmest at bohemen eksisterte rundt 1890. Det er selvsagt mye som taler for dette, Kristianiabohemens organ *Impressionisten* kom med sitt siste og niende nummer i april 1890. Utgivelsesfrekvensen hadde ikke vært imponerende: Siden det første nummeret forelå i desember 1886, hadde avisen publisert omkring 40 sider i stort folioformat fordelt på 9 numre.

Samtidig polemiserte man mot bohemens skadelige innflytelse på litteraturen. Men hvis den ikke eksisterte, hvordan kunne den da ha skadelig innflytelse? Undersøkelsen nedenfor viser at begrepet ble brukt i en mer omfattende betydning enn bare om Hans Jæger og hans krets.

Striden om Gunnar Heibergs *Kong Midas*

Den 17. januar hadde Gunnar Heibergs skuespill *Kong Midas* premiere på Det Kongelige Theater i København. Den norske pressen rapporterte utførlig om begivenheten. Allerede 20. januar gjenga *Kristiania Intelligenssedler* den danske kritikken. Forfatteren Peter Nansen hadde anmeldt stykket i *Politiken*, der han blant annet la vekt på at «Ramseths latterlige og næsevise Sandhedssøgen i andre Folks intimeste og privateste Sager stilles i komisk Belysning» (Anon., 1890a). Forholdet mellom det offentlige og det private ble et hovedpoeng i mottakelsen av stykket.

Hadde Kristiania Teater med Bjørnstjerne Bjørnsons sønn Bjørn som sceneinstruktør avvist å oppføre stykket av familiære grunner? Det ble diskutert åpent om Bjørnson var modell for Ramseth i stykket. Margrete Vullum (1890a) argumenterte for at Ramseth *ikke* var Bjørnson, mens Arne Garborg trakk parallellen til Ibsens

---

[1] Professor emeritus of Scandinavian Literature, LLE, University of Bergen, Norway. Eivind.tjonneland@lle.uib.no.

Latest publications: Tjønneland, Eivind (2021a). *Abnorme» kvinner – Henrik Ibsen og dekadansen.* Oslo, Vidarforlaget. [Digitalt tilgjengelig utgave] Tjønneland, Eivind (2021b). *Henrik Ibsens «abnorme» kvinner – dekadansedebatten på 1890-tallet.* Oslo, Vidarforlaget. [Betydelig utvidet papirutgave av Tjønneland, 2021a]

sakfører Stensgaard i *De unges forbund* (1869) og underet seg på hvorfor Kristiania Teater for 20 år siden ikke hadde hatt noe problem med å sette opp dette stykket. Han spurte polemisk om «Sammenhængen virkelig skulde være den, at Sagfører Stensgaard … *ikke* havde nogen Nærbeslægtet ansat som uansvarlig Direktør ved Kristiania Teater» (Garborg, 1890a).

Bjørnstjerne Bjørnson svarte Garborg i *Dagbladet* 14. februar. På slutten hevdet han i anledning av debatten om *Kong Midas* at man hadde «havt en Bohême-Maaned med al den ubændige Raahed og Frækhed, som er dette Væsens Særkjende». Bohem-klikken hadde særlig holdt til i *Verdens Gang*, der Ola Thommesen (1851-1942) var redaktør. Klikken hadde «pjoltret sig sammen i et ækelt Klineri og laant Thommesen, som man laaner et Kammers», ifølge Bjørnson (1890b).

En usignert notis i *Verdens Gang* 20. februar må ses som en kommentar til dette utspillet fra Bjørnson. Her skilte avisen uttrykkelig mellom å støtte *Kong Midas* og å være bohem – man kunne jo ikke noe for at man i dette tilfelle mente det samme som bohemen:

> *De saakaldte «Bohêmer»* trækkes undertiden frem, naar der sker et eller andet, som en del gode Borgere ikke liker. De, der da er saa brødefulde ikke at være enige med dem, er enten «Bohêmer» i egen Person eller ialfald Tilhængere eller Redskaber for denne mærkelige Sekt. Hvem er nu disse «Bohêmer»? En halv Snes Ynglinger, der samles i en fælles Dyrkelse af Hr. Hans Jæger, – om de har noget andet Samlingstegn kjender vi ikke. De rummes allesammen ved et noksaa lidet Bord. Beretningene om deres Magt og Vælde skriver sig ene og alene fra – Potemkin. I Opfatningen af den siste Teaterskandale har de del Mening med alle fornuftige Mennesker. Og der er ingen Lov, som forbyder endog «Bohêmen» at nære den Overbevisning, at to og to er fire. Men derfor er jo ikke – strengt taget – *alle*, – som hylder den samme Opfatning i det Stykke, i det Hele at henregne til deres Sekt og Samfund» (Anon., 1890k).

På dette tidspunktet hadde *Verdens Gang* publisert omkring et dusin artikler om Heibergs stykke. 20. januar hadde avisen trykt et brev fra Georg Brandes datert 17. januar. Brandes opplyste at *Kong Midas* hadde premiere samme dag. Artikkelen var altså skrevet før premieren. Brandes var sympatisk til Heibergs stykke, og hevdet at det var «gjort ham en skrigende, hvinende Uret ved at man har forkastet hans Stykke paa Kristiania Teater». Bjørnsons navn ble ikke nevnt, men Brandes' syrlige tone var ikke til å misforstå:

> Stykkets Hovedperson er en vis Johannes Ramseth, en af de herskesyge Friheds- og Sandhedsmænd, vi i Danmark kjendte godt i salig «Fædrelandets» Dage, og som i Norge i vore Dage i større eller mindre Kredse i forskjellige Idealers Navn, udøver et ret utaaleligt Tyranni over alle sine Omgivelser, ja ikke føler sig tilpas uden der, hvor de er Hovedpersoner, Midtpunkter og anerkjendte Profeter. Det at byde Johannes Ramseth Spidsen er altid farligt, og hvem ved, om han ikke har havt en Finger med i Spillet til at faa Opførelsen i Norge forhindret (Brandes, 1890).

23. januar drøftet *Verdens Gang* forholdet mellom Ramseth og Bjørnson som modell. Avisen siterte Bjørnson da han selv ble spurt om modellen for en journalist i ett av sine dramaer. Bjørnson svarte at han hadde tatt trekk fra en virkelig person som «stykkevis falder ind under en hel Type». Gunnar Heiberg hadde gjort det samme. Avisen mente derfor at «der er gjort Bjørnstjerne Bjørnson en skammelig Uret ved at lukke for Stykket» (Anon., 1890b).

Et leserbrev dagen etter satte spørsmålstegn ved avisens avvisning av at stykket skulle «være en Pamflet mod en af vore Digtere». Georg Brandes hadde gjengitt Ramseths karakteristiske egenskaper. Dermed fremsto han straks som «Personifikation af alle de Skavanker, Dr. Georg Brandes forleden Aar udstyrede en af vore Digtere med». Andre danske kritikere hadde også hevdet at Ramseth var en «polemisk Tendensfigur». Innsenderen med initialene «C.K.» spurte derfor: Hvis Ramseth «er et forstaaelsesløst, ondskabsfuldt og karikeret Vrængebillede af en nulevende Digter» (Anon., 1890c), ønsket da avisen likevel at stykket skulle oppføres?

Redaksjonen i *Verdens Gang* svarte i samme nummer og hevdet at både Brandes og avisen hadde rett. Heiberg hadde ikke tegnet en enkeltperson, «men skildret en Type, selvfølgelig med Benyttelse af Enkeltheder, som han har fundet hos bestemte virkelige Personer» (Anon., 1890d). Avisen spurte så om Bjørnson ville avsanne påstanden om at han var Ramseth når han fikk lest stykket. Avisen fremholdt at teatret hadde misbrukt Bjørnsons person ved å refusere stykket med den begrunnelse at han var modellen.

30. januar rykket så avisen ut på første side under tittelen «Digterisk Snigmord» med referanse til Bjørnsons dikt i anledning av Ibsens drama *De Unges Forbund* i 1869 (Anon., 1890h). *Verdens Gang* gjentok nå mer utførlig at Ramseth ikke var Bjørnson – like lite som Sakfører Steensgaard var Bjørnson eller Johan Sverdrup i *De unges Forbund* i 1869. I mellomtiden hadde en journalist i *Dagbladet* 28. januar spurt Bjørnson

om hva han mente med «Snigmord» (Anon., 1890f). Bjørnson svarte at det innebar «at tegne af en af alle kjendt Personlighed og for at faa ham forhadt eller latterlig paalyve ham Egenskaber, han ikke har, og Handlinger, han aldrig kunde begaa».

Bjørnsons uttalelse sto som en notis på forsiden av Dagbladet 28. januar og refererte ikke til *Kong Midas* i det hele tatt. Likevel tolket *Verdens Gang* Bjørnsons svar som et innspill i debatten, noe det selvsagt også var. Bjørnson sa ikke at Ramseth i *Kong Midas* var et snikmord på ham selv. Men slik tolket *Verdens Gang* det og skrev: «Kristiania Teaterpublikum skal ikke le, fordi Bjørnson ikke har lyst til at le af Redaktør Ramseth.» (Anon., 1890h)

Aftenposten hadde dagen før gjengitt *Dagbladets* notis. Tittelen var nå endret til «Forfatteren af 'Redaktøren'» (Anon., 1890g). Avisen fant det betimelig å minne om at Bjørnson hadde brukt *Morgenbladets* redaktør Christian Friele som modell for sitt skuespill *Redaktøren*. Bjørnson hadde nå klargjort hva han mente med «Snigmord» i diktet «Til Johan Sverdrup» fra 1869:

> Skal poesiens offerlund
> for snigmord ikke fredlyst være, -
> er *det* det ny, som er i gære,
> da viger jeg i samme stund (Bjørnson 1870, 158).

Aftenposten gjorde helt til slutt oppmerksom på at «Snigmord» var den tittel *Dagbladet* hadde gitt Bjørnsons svar. Dermed ble Heibergs mulige angrep på Bjørnson vendt mot Bjørnson selv: Dikteren ble minnet om gamle synder. *Morgenbladet* hadde allerede gjort rede for sitt redaksjonelle syn på saken 26. januar. Den anonyme skribenten – man kan gjette på Nils Vogt (1859-1927) – mente at Bjørnson ble rammet av en «retfærdig Nemesis» fordi han selv «paa dette Felt [hadde] begaaet Usømmeligheder, verre end de de ovennævnte».

> En saadan literær Benyttelse af kjendte Personligheder kan aldrig blive hæderlig. Det er et Bagholds-Overfald, ingen aaben Krigserklæring, et Forsøg paa Snigmord, ingen Udæsken til ærlig Kamp. Thi den Angrebne vil i de allerfleste Tilfælde staa værgeløs (Anon., 1890e).

Samme artikkel fremførte et prinsipielt syn på sammenblandingen av offentlig og privat. Nettopp i denne sammenheng ble bohemen trukket inn. Hans Jæger overskred en grense ved å skrive sitt liv. Forholdet privat-offentlig i modellspørsmålet gjorde det naturlig å knytte stykket til bohemen. Denne forbindelsen er viktig for å forstå hvorfor «bohem» fortsatt var et potent negativt uttrykk i 1890:

> Ovenstaaende Betragtninger ere fremkomne, fordi her i Landet ikke længer Skandalpressen har Monopol paa i mere eller mindre forblommet Form at krænke Privatlivet ved sammenblanding af offentligt og privat, sandt og usandt, men fordi ogsaa Literaturen – udenfor Bohêmens og Skandalepressens Omraade – er inde paa dette Skraaplan (Anon., 1890e).

31. januar ble det arrangert pipekonsert i Kristiania Teater mot refusjonen av Heibergs stykke. Forfatteren Nils Collett Vogt (1864-1937) ledet an med «kraftig Røst» før kveldens skuespill begynte: «*Ned* med det Bjørnsonske Regimente! *Op* med «Kong Midas»!» *Dagbladet* anslo at antallet «pibere» var mellom 50 og 60. Også i beskrivelsen av denne pipekonserten var bohem-ordet i bruk. Etter at teppet falt, kom fløytene atter i bruk. *Dagbladet* rapporterte:

> Da forlystedes atter Publikum med Fløjternes Klang, og der opstod den forfærdeligste Spektakel. Der blev raabt: "Ned med Bjørnson, ned med Schrøder". Op med Gjengangere!» "Ned med Koteriet". Endel Moddemonstrationer blev forsøgt. Der blev skreget: "Ned med Grisene! Ned med Bohemen! " Det sidste blev besvaret med et: "Leve Bohemen"., øresønderrivende Piben og vilde Brøl. Og der blev raabt: "Op med Schrøder! Leve Kunstneren Bjørnson" (Anon.,1890i).

4. februar offentliggjorde *Dagbladet* et brev fra Bjørnson om *Kong Midas*. Han fremholdt at han ikke hadde hatt noe med at stykket ble nektet oppførelse på Kristiania Teater å gjøre. Bjørnson hadde heller ikke lest Heibergs drama «og agter, naar jeg har læst det, ikke at skrive om det». Bjørnson avsluttet med å påstå at det var en forbindelse mellom «Kong Midas» og bohemen:

> Den store Lejlighed har da ogsaa bragt Hr. Hans Jæger frem igjen med sin viden kjendte Sandfærdighed. Det har moret mig at se Bohêmernes Kamp for at trænge ind i det forjættede Land og Hans Jæger at stige op paa Berget og løfte sine Hænder mod Himlen, og Thommessen og Vullum, en paa hver Side, støtte dem op (Bjørnson 1890a).

Plasshensyn gjør at vi her må springe over noen debattinnlegg frem til forfatteren og journalisten Margrethe Vullums (1846-1918) kommentar til Midas-debatten i *Dagbladet* 21. februar. Hun tok tak i Bjørnsons bruk av bohembegrepet i sin polemikk:

> Bjørnson snakker meget om Bohêmen sidst. Det ser efter ham ud, som hele Kristiania – *Morgenbladet* med – er besat af huserende Bohêmer, der dømmer Bjørnson engang for en Fejls Skyld til Punkt og Prikke som Ramseth. Ramseth spørger (om en Bog): «Er den enig med mig» – «nej», «saa er det altsaa noget Svineri» – Bjørnson: «enig med mig» – nej – altsaa Bohême, hele Kristiania Bohême (Vullum, 1890b).

Ut fra denne kommentaren skulle man tro at Bjørnson hallusinerte frem bohemer når han fikk motstand.[2] Bohemens betydning og styrke skyldtes Bjørnsons tvangsforestillinger, ifølge denne analysen. «Bohêmen, ja denne Bohêmen! Intet viser tydeligere, hvor sørgeligt sandt det er, at Bjørnson 'lever som en ensom Mand', end naar han taler om den.» (Vullum 1890b) Men Vullum mente at bohemen faktisk *var* forsvunnet: «Som Bevægelse, som Kreds, som nogetsomhelst bestemt er den død og borte.»

Når den likevel levde, så skyldtes det ikke bare Bjørnsons fikse ideer om sine motstandere. To ting sto igjen etter bohemen, ifølge Vullum: 1) det «som altid har levet skjult og blot et Øjeblik kom op paa Overfladen» 2) «hos en Del en Bevidsthed om, at det ikke nytter at dæmme op med Regler og Præken, der maa drænes og plantes og bortledes ofte langt borte fra de Steder, hvor nu Uhumskheden samler sig – og en Vilje til at gjøre dette, som er blet styrket ved en Del Viden».

Dette er forblommet tale, og uttrykker at bruken av bohem-begrepet hvilte på noe som ikke kunne sies direkte. Betydning 1) henviser til en skjult uoffisiell side ved samfunnet man ikke bør snakke om, f.eks. usedelighet og prostitusjon, noe som kan assosieres med det forbudte overhodet. Punkt 2) er uklart, men uttrykker tanken om at det unevnelige ikke bare skyldes bohemen i snever forstand, men at den er et slags symptom på resten av samfunnet. Dette forbudte og diskrediterende assosiasjonspotensialet ved bohem-begrepet gjorde det effektivt når det gjaldt å stemple motstandere i kulturdebatten. Hans Aanrud (1890d) fulgte i sin begrepsanalytiske artikkel opp Vullums perspektiv.

Laura Kielers *Mænd af Ære*

Bohem-ordet ble brukt flittig i debatten både om boken og oppsetningen av Laura Kielers drama *Mænd af Ære* (1890). Boken kom først i 1890 og deretter ble dramaet satt opp. Det gir et skjevt bilde av debatten rundt denne boken og den senere oppsetningen av skuespillet når Kielers drama beskrives uten at ordet «bohem» forekommer én eneste gang, som i første bind av *Norsk kvinnelitteraturhistorie* (Engelstad et al., 1988, s. 150-151, 236-237). *Verdens Gang* hadde 10. mai allerede slaktet boken i en kort anonym notis og tok utgangspunkt i at stykket skulle være «et skarpt Indlæg mod den saakaldte Bohembevægelse». Men siden boken ikke skildret det vi i Norge «har vænnet os til at kalde Bohemeliv», men hadde skapt «rene Fantasifigurer» «paa baggrund af kjøbenhavnske Samfundsforhold» (Anon., 1890m), fant avisen dramaet uinteressant. Språket var også så dansk at avisen syntes det er merkelig at hun har fått norsk forlegger.

Hans Aanrud (1890a) hadde anmeldt *Mænd af ære* i *Dagbladet* 18. mai. Her sammenlignet han forfatteren med en full mann som slo på grindstolpen og trodde det var et menneske han gikk løs på. Det var umulig å overbevise slike folk om at de tok feil. På forhånd hadde man fått vite at det var teorien om fri kjærlighet Kieler ville til livs. Dramaet skildret et slikt forhold og hvordan det førte til at kvinnen i forholdet gikk til grunne. Aanrud innvendte at begrunnelsen for dette var klisjeen om at «Mændene er noen Skurker». Kieler hadde ikke vist gjennom psykologisk analyse at mannen ikke kunne bære et slikt forhold. Ellers forekom ikke ordet «bohem» i anmeldelsen.

Fire dager etter rykket Bjørnstjerne Bjørnson ut i *Dagbladet*. Selv om det var riktig at «Tendentsen sommesteder ligger som en naken Nerve, ikke dækket av levende Menneskelighed», så røpet boken «Evner af en saa høj aandelig Art, Lydhørhed og Syn, stykkevis en Kunst og overalt en Indignationskraft, en Kjerlighed, som bare første Rangs Mennesker har». Laura Kielers bok burde derfor «hilses velkommen og ikke avvises

---

[2] Arne Garborg var litt senere inne på det samme. «Ved Ungdommen forstaar jeg her det samme som det Bjørnson kalder Bohemen: de i denne Tids Ungdom, som revolterer, som er misfornøjede, som kræver Forandringer.» (Garborg, 1890c)

med en langtrukken Aandrighed om en Grindstolpe og en fuld Mand» (Bjørnson, 1890c). Heller ikke her forkom ordet «bohem».

24. mai svarte Aanrud i *Dagbladet.* Bjørnson hadde forsvart boken fordi den hadde «Livsværdi». Aanrud svarte med å anta at Bjørnson hadde tenkt på hans anmeldelse som en «Partihævn»: «Ikke fordi hun har skrevet en daarlig Bog, men fordi hun har angrebet Bohêmen – og mig som en Bohêm, der har kastet mig over netop hende, fordi hun af alle Angriberne var daarligst udrustet.» Aanrud avviste at hans kritikk skyldtes slike hensyn, som han mente spilte en alt for stor rolle i bedømmelsen av litteraturen. Han foreslo ironisk å dele litteraturen i tre:

> Bohêmbøger, Norabøger (hvortil «Mænd af Ære») og Mariebøger.[3] Alle har det tilfælles, at de inden sit Parti blir anseet for Mæsterværker. Hvorfor! Fordi de er i «Samfund med det, Partiet elsker», med andre Ord, fordi de er Tendensbøger, Partibøger. Og som saadanne blir de unddraget Kritik; lægger man en literær Maalestok paa dem og finder, at de er et Makværk, faar man let høre, at man er en ugudelig, der foragter den gode Tendens […] (Aanrud, 1890b).

Det var kampen mot tendensen som fikk Aanrud til å bruke bildet med mannen som slo mot grindstolpen. Selv så han seg fri for ethvert partihensyn. Han ville til livs reklamen som hadde prøvd å hausse opp Kielers bok:

> Det bekjendtgjordes, at den var varmt anbefalet af Ibsen, antaget til Opførelse ved Kristiania Teater, og i Aviserne kom smaa spragende Notiser – Gud ved hvorfra – om «Sensationsdrama i eminent Forstand». Alt tyded paa, at der skulde skabes en kunstig Sukces, som ved «Kristiania Bohêmen», «Albertine» og «Kong Midas» (Aanrud 1890b).

Bjørnson svarte at det var utilstedelig å sidestille hennes bok med «en Trekloss av en Idiot» fordi «Bogen har en ærlig, varm Indignation over det, jeg hader, og som jeg ser, at De ogsaa nu hader; dette gjør Deres Fejl *én Gang til saa stor.*» Tendensen kunne ikke forkastes helt. Dagen etter svarte Aanrund (1890c) og hevdet at Kieler hadde satt seg til doms utelukkende med indignasjonen som grunnlag. Dette førte til at hun enten manglet evnen eller viljen til «den kunstneriske Forstaaelse af sit Emne». I dette ordskiftet mellom Bjørnson og Aanrud ble ikke bohemen noen hovedsak.

Året etter hadde teologen og folkehøyskolemannen Adolf M. St. Arctander (1847-1919) en gjennomgang av mottakelsen av Laura Kielers *Mænd af Ære* i *Kristiania Intelligentssedler.* Dette var et partsinnlegg, siden Arctander åpenbart støttet Bjørnson mot Brandes. Grunnen til at han skrev artikkelen var at mottakelsen ble «stillet i et falsk Lys gjennem farvede Telegrammer og Korrespondancer fra Brandesianerne». Arctander satte stykket i samband med mottagelsen av *Kong Midas*. Heibergs stykke ble godt mottatt i København. Striden brøt løs da *Det Kongelige Teatrets* sjef refuserte *Mænd af Ære* og attpå til lot Didi Heiberg spille i oppsetningen av *Kong Midas*, der fru Hennings tidligere hadde hatt suksess med den kvinnelige hovedrollen.

Siden Edvard Brandes var kommet med i teatrets styre, ble dette oppfattet som en «offentlig Begunstigelse af den literære Bohemklik» fra teatrets side. Dette førte til en opprivende offentlig debatt i København. Teatersjefen hadde ubestridelig sagt til Kieler at han ikke ville ta hennes stykke «fordi Edv. Brandes var Medlem af Teaterkommisssionen».

> Viste allerede denne Feide om det kgl. Teaters Ledelse, at den danske Bohemens Modstandere havde vel saa megen Grund til at yttre sit Misnøie med «Brødrene Brandes' tause Tryk» ved det kgl. Teaters Afvisning af «Mænd af Ære», som den norske Boheme havde til at klage over «Bjørnsonernes store, tause Tryk» ved Kristiania Teaters Forkastelse af «Kong Midas», saa lagdes dette endnu tydeligere for Dagen ved den samtidige literære Feide om Kielers Bog, som netop paa den Tid kom i Handelen (Arctander 1891).

Alle «Brandesianernes literære Modstandere» «kappedes formelig om at bringe Fru Kieler sin Hyldest og Tak, fordi hun endelig uforfærdet havde taget Ordet og læst Brandesianerne og Bohemerne Teksten». Alle var ifølge Arctander enige om at *Mænd af Ære* var motstykket til *Kong Midas*. Og da deler av ventrepressen også støttet stykket, svarte man med personangrep på Kieler. Stykket ble likevel ingen suksess da det ble satt opp i

[3] Marie-bøker refererer til et dusin poplulære romaner skrevet av Antoinette Meyn (1827-1915) under pseudonymet «Marie».

København. Dette ga oppkomst til en fornyet kritikk fra brandesianerne. Striden viste ifølge Arctander «det danske literære Bohemeris inderste Væsen».
Da brandesianerne mistet selvbeherskelsen på denne måten, skyldtes det at stykket hadde truffet blink, og ikke «som Hans Aanrud dømte, var et Slag i en Grindstolpe». Arctanders konkluderte med at Brandes og bohemen var avslørt:

> Fru Kielers Opfatning af den literære Bohêmetankegang, som den kommer frem i hendes Stykke, falder væsentlig sammen med Bjørnsons. Hvad hun gaar løs paa, er den Mangel paa sædeligt Alvor, som gjør dens æstetiske Intelligens demoraliserende i stedet for folkeoptragende […]

I Fædrelandsvennens kritikk av Mænd af Ære skilte man mellom den danske og den norske bohem, og syntes at Kielers fremstilling var lite treffende for norske forhold:

> "Mænd af Ære" vedkommer udvortes seet svært lidet Forfatterindens Fædreland, – vi er nødt til at sige desværre, for vi er umoralske nok til at ønske, at vor "Bohéme" havde den kjøbenhavnske Bohémes Vilkaar. Helten er af den fineste Familie og dertil rig, og de fineste Samfundsklasser gjør Kur til ham trods hans radikale Bøger. De andre Literater er ogsaa mere eller mindre Velhavende, er knyttede til mægtige Blade, kommanderer over selve det kgl. Teater og fører en Luxustilværelse. Den norske Bohéme derimod har til Dato ikke havt andet Udbytte af sit Stræv end Beslaglæggelser, Fængsel, Fattigdom og Ensomhed, rene Markus Trane-Kaar (Anon., 1890n).

Signaturen «V» i *Aftenposten* hevdet 2. juni at det som ga «Skuespillet dets største Værd, er den Indignationens Kraft, hvormed Forfatterinden blotter den Samfundets Kræftskade, som man i Mangel af nogen mere træffende Betegnelse pleier at kalde Bohêmevæsenet». Også denne anmelderen slo fast at det var mer forholdene i København enn det «Brandes kalder 'den lille fattige og halvforfaldne Kristiania-Zigeunerleir', Forfatterinden har for Øye». Men anmelderen hilste angrepet på «den literære Nihilisme» velkommen og applauderte at «Hulheden og Raaddenheden i den angrebne Retning blottes» (Anon., 1890o).

I september rykket forfatterinnen selv ut i *Dagbladet* og kommenterte kritikken av sitt drama. Hun var enig med Aanrud i at man måtte «Partibøgerne» til livs, det fenomen at tendensen ble det avgjørende kriterium i kritikken. Og hun sluttet seg til at indignasjon ikke var tilstrekkelig for å bli dikter. I Danmark hadde ikke stykket vært angrepet av andre «end de brandesianske, Bohêmebladene». Selv om Aanrud hevdet å være upartisk, så falt hans dom «fuldstændig sammen med Bohêmernes», ifølge Kieler (1890b).

Aanruds opprydningsforsøk

Debatten mellom Bjørnson og Aanrud om Kielers bok var over i slutten av mai. Midt på sommeren hadde Aanrud en lengre analyse av bruken av ordet «bohem» med tittelen «Et farligt Ord». Artikkelen hadde ingen konkret referanse til norsk litteraturdebatt i 1890. Det blir derfor ren gjetning hva som var den utløsende årsak. En god kandidat er Bjørnsons utspill mot at *Bergens Tidende* hadde kalt Svava i hans skuespill *En Handske* (1883) for «forskruet». Han rykket ut i Dagbladet 7. juli mot denne tolkningen og gjentok kravet om «samme Kyskhed for Mand som for Kvinde». Det var «Samfundets Elitekorps» som ville kunne gjennomføre denne moralen som ville skape et «ædelt Avkom». På sikt ville dette gjøre at de kyske til «de Herskende i Samfunnet». Men denne kyskhetsmoralen ble motarbeidet. Pressen trådte i «Besmittelsens Tjeneste» og gjorde «Bohêmegjerning iblandt os».

> Naar Bladene under disse Omstændigheder gjør som Bohêmerne ønsker, idelig øger de sansepirrende Indtryks Mængde, idelig bombarderer Kyskheden i dens alvorligere Krav med Haan og Skjældsord; naar Bladene ikke med ét Ord tilbageviser liderlige Skildringer hos vore Forfattere, ikke stempler med Navn, som svider sig ind, en bukkehallusineret Virksomhed, som den i Georg Brandes's siste Essay's, saa blir der av alle disse tryk, av de idelige Slag paa samme Nerve, tilsist Vilje (Bjørnson, 1890d).

Aanrud mente at den opprinnelige betydningen av «bohem» var uproblematisk, «det betyder en Omstreifer, en hjemløs med en passelig Portion af Humør og Ligegladhed, et Hoved og et Hjerte saa fint og muntert, at det ikke hører til Selskabet». Problemet var den betydning ordet hadde fått i Norge: «det er Knuden». Aanrud hadde en vittig beskrivelse av sin jakt på ordets betydning blant flere intervjuobjekter, en slags sosiolingvistisk undersøkelse det ikke kom mye ut av. Han konstaterte deretter at ordet hadde «en forfærdelig Evne til at mistænkeliggjøre». Derfor var det «et meget farligt Ord». Hvis man hadde en motstander

og «man faar slængt dette Ord paa ham, saa er han færdig». Vedkommende hadde fått en plett han ikke visste hvor befant seg.

> Jeg sagde allerede i Begyndelsen, at jeg ikke vidste, hvad Ordet betød. Nu kan jeg rette det derhen, at jeg ikke tror, at nogen af dem, som bruger det, forbinder et koncist Begreb dermed. Begrebet er *flydende* og *skiftende* og *uklart*. Kun kan det ansees som vist, at alle paa en eller anden Maade sætter det i Forbindelse med Sædeligheden eller rettere Usædeligheden og i Regeln ogsaa forbinder dermed Forestillingen om noget galt i Privatlivet (Aanrud, 1890d).

Aanrud viste godt at ordet «bohem» ikke er et begrep med en klar betydning, men snarere et kompleks av forskjellige forestillinger som er vanskelig å sette på en fellesnevner. På grunn av dets uklarhet og irrasjonalitet, nettopp i kraft av dets ubestemthet, fikk ordet retorisk effekt:

> Den, som faar det til Prædikat, kan ikke gjøre Ansvar gjældende – i Virkeligheden er der ingenting sagt om ham – og dog ved han, at i de forskjellige Menneskers Forestilling har det enten direkte eller ved en ganske kort Række af Ideassociationer sat ham i Forbindelse med halsbrækkende Theorier om seksuelt Anarki, Drik, Svir, kvindefyldte Nætter, svækket Legeme og alleslags Sygdomme med Rygmarvstæring som Kulmination (Aanrud 1890d).

Det skulle imidlertid vise seg at denne kritikken ikke førte til en mer differensiert bruk av ordet i norsk debattsammenheng. Snarere var det motsatte tilfellet.

Debatten mellom Hjalmar Christensen og Bjørnstjerne Bjørnson

Den norske forfatteren Hjalmar Christensen hadde 28. juli presentert den franske forfatteren Edouard Rods (1857-1910). litterære program. Bjørnson reagerte på Christensens formulering om at «E. Rods' Ord vil maaske kunne bringes i Anvendelse paa enkelte af vore Forfattere, væsentlig paa en af de største, der synes utilbøielig til at ville lære mere […]» (Christensen, 1890a). Bjørnson følte seg truffet og kunne opplyse i *Dagbladet* 4. august at han hadde fått et brev fra Rods beste venn Ernest Tissot med «saa varme Lovord, som nogen kan ønske». Den moralske tendensen i litteraturen hadde ikke forduftet, hevdet Bjørnson. Han motsatte seg at «det alene skal komme an paa, om Skildringen er gjort 'med Kunst'». Bjørnsons polemikk sluttet med et angrep på bohemen: «Nøjagtig dette er det, jeg har tilladt mig at kalde Bohême-Væsen og vil vedbli at kalde saa, fordi vi hos os har lært at kjende det i Bohême-Forsøgets Misère» (Bjørnson, 1890e).

Bjørnson gjorde fortsatt flittig bruk av «bohem» som nedsettende betegnelse, til tross for de innvendinger Vullum og Aanrud hadde kommet med tidligere. «Siden jeg traadte op mod Brandes-Bohêmeriet» «har et literært Kompagni» «sat en Forfølgelse i gang, som ikke har skyet noget Middel», hevdet han. I sitt svar til Bjørnson 16. august tok Christensen avstand fra Bjørnsons karakteristikk: 'Dagens Nyheders' literære Kritik har neppe synderligt Slægtskab med Bohêmebevægelsen, *den har ingen Sympati for denne,* har aldrig tænkt at 'frigjøre' Kunsten i den Forstand.» (Christensen, 1890b)

Deretter skrev medisinerprofessoren Ferdinand Lochmann en artikkel i *Dagbladet* 27. august om Bjørnson. Han hevdet at Bjørnson nå sto ensom med sitt moralske standpunkt når det gjaldt litteraturen: «Han har paa den mest energiske Maade brudt med vort literære Venstre, eller om man vil med Bohêmen i Ordets videre Betydning.»

Knut Hamsun (1890) hevdet i *Dagbladet* 1. september at hvis Lochmanns gjengivelse av Bjørnsons standpunkt var riktig, så «hører den Mand ikke længer hjemme i Skjønliteraturen». Artikkelen var datert Lillesand 29. august, der Hamsun ennå befant seg etter å ha forfattet programessayet «Fra det ubevidste Sjæleliv».

Debatten fortsatte utover høsten. Bjørnson rykket ut i *Dagbladet* 5. september mot *Dagens Nyheders*[4] «Bohême-Værdimaal i den litterære Kritik». Avisen hadde påtalt at Bjørnson ikke skilte mellom avisen og avisens kritiker, Hjalmar Christensen. Bjørnson fastholdt sin kritikk og ville også gjøre det i fremtiden «saalænge Bladets Udgiver betaler en fast Medarbejder for at skrive Kritik i Bohêmens Aand» (Bjørnson, 1890g).

[4] Aldo Keel (1999, 240) oppgir feilaktig at det var den danske avisen *Dagens Nyheder* som her angrep Bjørnson. *Kristiania Intelligentssedler* forsøkte på denne tiden å skifte navn til *Dagens Nyheder*, men gikk senere tilbake til sitt gamle navn. Begge navnene var i bruk på dette tidspunktet.

Hjalmar Christensen (1890c) svarte i *Dagbladet* 7. september med artikkelen «Magtsprog». Der påpekte han at Bjørnson ikke innlot seg på noen diskusjon, men i stedet «gjentager sin Kommando og vil lystres». Christensen benektet igjen at han skrev «Kritik i Bohêmens Aand». Bjørnson forvekslet skillet mellom moralsk og litterær bedømmelse med at «den moralske Side ved Sagen for ham [kritikeren] ingenting har at betyde, han er moralsk indifferent eller nærer endog umoralske Sympatier».

Bjørnson oppsummerte så sine meritter i *Dagbladet* 8. september for å motbevise at han var en «åndstyrann», helt fra den tidlige kampen mot det danske teater til da han dro landet rundt for å tale mot «Bohêmebevægelsen blant Ungdommen». Kritikken om å være en åndstyrann begynte ifølge Bjørnson med hans avstandtagen fra bohemen:

> Klagen begyndte under Bohême-Riden, da jeg ikke ville være med paa at rose op til «Konfirmationsgave» Albertine: Repræsentanten for den fri Prostitution. Den dukkede atter op, da Mesterværket «Midas» ikke kunde naa Opførelse paa Kristiania Teater. Georg Brandes forkyndte i V.G. at jeg øvet en Tyrans Gjerning i Norge, og at jeg hadde villet holde Stykket tilbage ved Teatrene i Kristiania og Kjøbenhavn som og i Boghandelen; og senere gjentog Bladet dette paa egen Haand. *Saa var der ikke et sant Ord i det!* (Bjørnson 1890h)

Kristiania Intelligentssedler reagerte flere ganger mot Bjørnsons retorikk, som mange nå mente benyttet seg av bohemen som negativ karakteristikk for å sverte både litteraturkritikk og litterater. 9. september het det i artikkelen «Aandstyranni»:

> Naar *vi* bruger stærke Udtryk, da er det «Usømmeligheder»; naar *han* bruger ti Gange stærkere, da er det kun at «sige et saa sandt Ord». Han slænger efter os «Levemandsmoralen», «Kritik i Bohêmens Aand», «*Bohêmeprat*». Hvad vi mener, er «det gyselige Sludder», «hovedløs Snak». Vi er «ilske Smaatryner» i hans Vei»! (Anon., 1890r)

Dagens Nyheder – Kristiania Intelligentssedler gjorde et poeng av at Bjørnson selv var en «forhenværende bohem» (Anon., 1890q & 1890s). Grunnen var at Bjørnson hadde støttet Strindberg i forfølgelsen av *Giftas* i 1884. Men de siste 6 årene hadde Bjørnson vendt seg mot Hans Jæger, Christian Krohg og annen litteratur han ikke mente var moralsk nok. Mange av de gamle bohemene fra 1880-tallets stridigheter hadde stilt opp mot Bjørnson i debattene i 1890. Men Bjørnsons kritikere var ikke begrenset til disse. Det var én av mange grunner til at Bjørnsons kritikk av sine motstandere som «bohemer» ikke ble oppfattet som treffende.

Avslutning

Denne gjennomgangen har vært selektiv og har ikke kunnet ta hensyn til alle avisinnleggene der bohembegrepet ble anvendt i 1890. Den ovenstående dokumentasjon viser likevel at da forfatteren Hans Aanrud skrev om bruken av ordet bohem sommeren 1890, var han ikke «litt for sent ute», slik Halvor Fosli (1994) hevdet. Den polemisk-retoriske bruken av ordet sto sentralt i flere av årets litterære meningsutvekslinger. Bjørnson deltok i alle de tre debattene som er berørt ovenfor: striden om *Kong Midas*, diskusjonen om Laura Kielers *Mænd af Ære* og kritikken av Hjalmar Christensens anmeldervirksomhet i *Dagens Nyheder-Kristiania Intelligentssedler*. Bjørnsons polemikk mot bohemen i 1890 er underbetont i Bjørnson-biografien til Edvard Hoem (2011). Aldo Keels Bjørnson-biografi (1999) dekker debatten bedre, men viser dårlig kjennskap til polemikken mellom Bjørnson og *Kristiania Intelligentssedler* (*Dagens Nyheder*).

Tidligere forskning har derfor til dels gitt et skjevt bilde av norsk litterær offentlighet i 1890 – ett av de mest begivenhetsrike årene i norsk litteraturhistorie.

Litteratur

[Anonym] (1890a). Gunnar Heibergs: "Kong Midas". *Kristiania Intelligentssedler* 20.01.
[Anonym] (1890b). Kong Midas. *Verdens Gang* 23.01.
[Anonym] (1890c). Leserbrev fra C.K. *Verdens Gang* 24.01.
[Anonym] (1890d). Svar fra redaksjonen. *Verdens Gang* 24.01
[Anonym] (1890e). Kong Midas. *Morgenbladet* 26.01.
[Anonym] (1890f). «Snigmord». *Dagbladet* 28.01.
[Anonym] (1890g). Forfatteren af "Redaktøren". *Aftenposten* 29.01.
[Anonym] (1890h). Digterisk Snigmord. *Verdens Gang* 30.01.
[Anonym] (1890i). En Pibekonsert i Kristiania Teater. *Dagbladet* 31.01
[Anonym] (1890j). Gunnar Heiberg. *Verdens Gang* 08.02.

[Anonym] (1890k). De saakaldte «Bohêmer». *Verdens Gang* 20.02.
[Anonym] (1890l). «Mænd af ære.» *Kristiania Intelligentssedler* 28.04.
[Anonym] (1890m). Anmeldelse av Mænd af ære. *Verdens Gang* 10.05.
[Anonym] (1890n). Anmeldelse av Laura Kieler: Mænd af Ære. *Fædrelandsvennen* 14.05.
[Anonym] (1890o). Anmeldelse av Laura Kieler: Mænd af Ære. *Aftenposten* 02.06.
[Anonym] (1890p). Bjørnson og vi. *Dagens Nyheder – Kristinaia Intelligentssedler* 1.09.
[Anonym] (1890q). Bjørnstjerne Bjørnson som forhenværende «Bohême», *Dagens Nyheder – Kristiania Intelligentssedler* 05.09.
[Anonym] (1890r). «Aandstyranni». *Dagens Nyheder – Kristiania Intelligentssedler* 09.09.
[Anonym] (1890s). «Bohêmen» Bjørnstjerne Bjørnson. *Dagens Nyheder – Kristiania Intelligentssedler* 16.09.
Arctander, Sofus (1891). «Mænd af Ære". *Kristiania Intelligentssedler* 15.04.
Bjørnson, Bjørnson (1870). *Digte og Sange.* København, Gyldendal.
Bjørnson, Bjørnstjerne (1890a). Fra Bjørnstjerne Bjørnson om «Kong Midas». *Dagbladet* 04.02.
Bjørnson, Bjørnstjerne (1890b). „Svar til Arne Garborg". *Dagbladet* 14.02.
Bjørnson, Bjørnstjerne (1890c). «Mænd af ære». *Dagbladet* 22.05.
Bjørnson, Bjørnstjerne (1890d). «Forskruet» i «Bergens Tidende». *Dagbladet* 07.07.
Bjørnson, Bjørnstjerne (1890e). «De literære Strømninger». *Dagbladet* 04.08.
Bjørnson, Bjørnstjerne (1890f). «Literære Strømninger». *Dagbladet* 29.08.
Bjørnson, Bjørnstjerne (1890g). «Fri Diskussion». *Dagbladet* 5.09.
Bjørnson, Bjørnstjerne (1890h). «Aandstyranni». *Dagbladet* 08.09.
Bjørnson, Bjørnstjerne (1890i). «B.B. som forhenværende bohême.» *Dagbladet* 12.09.
Brandes, Georg (1890). «Kong Midas». *Verdens Gang* 20.01.
Christensen, Hjalmar (1890a). «Edouard Rods i dette Blad gjengivne Fortale til *Trois coeurs*.» *Kristiania Intelligentssedler* 28.07.
Christensen, Hjalmar (1890b). «Bjørnson og 'de literære Strømninger'» *Kristiania Intelligentssedler – Dagens Nyheder* 16.08.
Christensen, Hjalmar (1890c). Magtsprog. *Dagbladet* 07.09.
Eide, Roar (1981). *Hjalmar Christensen – diktning og kulturkritikk.* Doktoravhandling: Universitetet i Oslo.
Engelstad, Irene et al. 1988. *Norsk kvinnelitteraturhistorie.* Bind 1, 1600-1900. Oslo: Pax Forlag.
Fosli, Halvor (1994). *Kristianiabohemen – Byen, miljøet, menneska.* Oslo: Det Norske Samlaget.
Garborg, Arne (1890a). «Snigmord!» *Verdens Gang* 07.02. 1890.
Garborg, Arne (1890b). Snigmord. *Dagbladet* 09.02.
Garborg, Arne (1890c). Bjørnstjerne Bjørnson og den nervøse Ungdom. *Dagbladet* 26.02.
Hamsun, Knut (1890). «Autoriteter». *Dagbladet* 01.09.
Heiberg, Gunnar (1890). *Kong Midas.* Kjøbenhavn: Schubotes Boghandel.
Hoem, Edvard (2011). *Syng mig hjæm. Bjørnstjerne Bjørnson 1890-1899.* Oslo: Oktober.
Keel, Aldo (1999). *Bjørnstjerne Bjørnson. En biografi 1880-1910.* Oslo: Gyldendal.
Kieler, Laura (1890a). *Mænd af Ære*. Kristiania: Cappelen.
Kieler, Laura (1890b). Om Mænd af Ære. Dagbladet 14.09.
Lochmann, F. (1890). Bjørnstjerne Bjørnson. *Dagbladet* 27.08.
Skavlan, Einar (1950). Gunnar Heiberg. Oslo: Aschehoug.
Tjønneland, Eivind (2021a). *"Abnorme» kvinner – Henrik Ibsen og dekadansen.* Oslo, Vidarforlaget. [Digitalt tilgjengelig utgave].
Tjønneland, Eivind (2021b). *Henrik Ibsens «abnorme» kvinner – dekadansedebatten på 1890-tallet.* Oslo, Vidarforlaget. [Betydelig utvidet papirutgave av Tjønneland, 2021a].
Vullum, M. (1890a). «Kong Midas». *Verdens Gang* 05.02.
Vullum, M. (1890b). Officielle Dementier. *Dagbladet* 21.02.
Aanrud, H. (1890a). Anmeldelse av Kieler: Mænd af Ære. *Dagbladet* 18.05.
Aanrud, H. (1890b). Til Bjørnstjerne Bjørnson. *Dagbladet* 24.05.
Aanrud, H. (1890c). Til Bjørnstjerne Bjørnson. *Dagbladet* 31.05.
Aanrud, H. (1890d.) «Et farligt Ord». *Kristiania Intelligentssedler* 16.07.

PETTER DASS (1647-1707). PROTESTDIKTER, ENTERTAINER, TURISTGUIDE OG (NESTEN) FEMINIST

Nils Magne KNUTSEN[1]

Abstrakt. Petter Dass (1647-1707). Protestdikter, entertainer, turistguide og (nesten) feminist. Denne artikkelen handler mest om Petter Dass (1647-1707), men jeg vil også legge inn noen korte kommentarer om Knut Hamsun (1859-1952). Knut Hamsun var 212 år yngre enn Petter Dass. Deres liv, deres familier, deres livsforhold og deres karrierer var derfor så ulike at det er vanskelig å sammenlikne dem. Men man kan faktisk se et par paralleller mellom de to. Det viktigste fellestrekket ved disse to nordnorske dikterne er at de begge hadde Nord-Norge som utgangspunkt. I hver sin epoke og på hver sin måte løftet de fram Nord-Norge. På hver sin måte gjorde de det usynlige Nord-Norge synlig. Begge representerer de det vi kan kalle en nordnorsk *mot-kultur*, en protest mot alle hundreår av usynliggjøring og nedvurdering av Nord-Norge, av nordlendinger og av nordnorsk kulturliv.

Nøkkelord: *Religiøs poesi, humor, Nordland, Erich Pontoppidan, feminisme, Knut Hamsun, protestlitteratur, Nordlands Trompet.*

Petter Dass

Petter Dass døde i august 1707, 60 år gammel, etter et 6-årig smertefullt sykeleie. Han etterlot seg en stor stabel dikt, over 5000 vers som i moderne trykk er blitt til fem ulike bøker på til sammen over 1200 sider.

Hans forsøk på å få trykt bøkene var, av ukjente årsaker, blitt stoppet av sensuren i København. Da han døde i august 1707, var det ingen forlag som sto klare til å trykke hans skrifter, ingen avtaler var gjort, alt tydet på at hans store arbeid gjennom 35 år, alle hans 5000 vers, skulle gå i grava sammen med ham.

Så skjedde to mirakler: Vi kan kalle dem mirakler fordi vi ikke helt kan forklare hva som skjedde.

Første mirakel var at bøkene faktisk ble trykt, den ene etter den andre, uten at vi vet hvem som sørget for det. Den siste boka, *Nordlands Trompet*, kom i 1739, 32 år etter forfatterens død.

Mirakel nummer to var at bøkene gradvis spredte seg over hele Norden, uten hjelp fra verken forlag eller kirke eller skoleverk. Hundre år etter sin død var Petter Dass faktisk en av de mest leste forfattere i Norge, Danmark, Island og Færøyene.

Hvordan var dette mulig? Hva var forklaringa?

Forklaringa var selvsagt måten bøkene var skrevet på.

Hva slags måte var det? Hva var herr Petters hemmelighet?

Presten som pedagog

Etter reformasjonen fikk alle prester en viktig rolle som lærer: Menigheten skulle forstå hovedpunktene i den lære kirken forkynte.

Men folk flest var lite lesekyndige.

For å bli forstått, måtte prestene derfor snakke og eventuelt skrive enkelt.

Men hvordan skulle de gjøre det? Det er ikke enkelt å skrive enkelt, det vet alle som har forsøkt.

Men Petter Dass hadde en læremester: Martin Luther.

Av Martin Luther hadde Petter Dass og hans samtidige lært å bruke sang i forkynnelsen. Det som skal synges, må gå i takt, det må ha fast rytme, og det må helst ha rim, for da blir ordene lettere å huske. Rim og melodi støtter hukommelsen, fra hver sin side.

Det visste Luther, og det visste de mange prester som på 1600 og 1700-tallet ga ut salmer og andaktsbøker. Nesten alle disse bøkene ble fort glemt, men versene til Petter Dass ble husket, de ble sitert, de ble sunget, og de som ikke kunne synge, lærte de mest populære tekstene utenat slik at de kunne framføres som oppbyggelse eller som underholdning.

[1] Universitetet i Tromsø. Professor em. i nordisk litteraturvitenskap. Faglige interesser: Nordnorsk kulturhistorie og litteraturhistorie.

Hva var det da som gjorde tekstene til Petter Dass så populære?

Språket

For det første var språket til Petter Dass ikke så stivbeint og omstendelig som versene på denne tida ellers var, prega av tungpustet latinsk og tysk syntaks. Versene til Petter Dass var lette og naturlige, med innslag av norsk muntlig talespråk. De hadde en hverdagslig og folkelig flyt som gjorde dem lettere å lese, lettere å forstå og lettere å huske.

Detaljene

For det andre hadde Petter Dass et bestemt kunstnerisk grep eller arbeidsmåte, nemlig bruk av *detaljer*, gjerne detaljer hentet fra en hverdag folk kjente til, detaljer i påkledning, i arbeidsoppgaver, i måltider eller i redskaper. Når han skriver at en fisker har druknet, så skriver han ikke bare at det er en fisker, men at det er en fisker iført arbeidsklær, kledt «i Skindstakk og Trøie». Straks ser vi skikkelsen litt tydeligere for oss, han stiger mer levende og mer synlig fram fra historia. Og dette grepet, denne måten å skrive på, er typisk for Petter Dass. Han kjenner folkelivet godt, han vet hvordan folk er kledt, hvordan de lever og hvordan de arbeider, og derfor kan han stadig vekk drysse slike detaljer ut i sine tekster.

Effekten av disse detaljene er *konkretisering* av gjenstandene og *visualisering* av situasjonene, til sammen det vi kan kalle *levendegjøring* av teksten**:** Det enkle språket, overrislet av tydelige detaljer, får stoffet til å leve, til å bli forståelig, til å bli interessant og fengende.

Humor

I tillegg til det enkle språket og de illustrerende detaljene har Petter Dass også en pedagogisk *strategi:* Bruk av humor.

Denne humoren dukker av og til opp som vittigheter eller spissformuleringer, men først og fremst ligger humoren som en nesten usynlig lystighet i teksten, et lite smil som vaker i det uformelle ordvalget og i de små sidekommentarene som stadig mjuker opp teksten.

Vi må unne oss et eksempel:

Den kjente episoden da Jesus rydder tempelet i Jerusalem, begynner med at Josef og Maria og Jesus er på bytur. En morgen er Jesus borte, Maria og Josef bli urolige for gutten, akkurat som vanlig foreldre, og Petter Dass lar dem tenke at kanskje har Jesus havnet i dårlig selskap, kanskje har han drukket seg «en tår» og havnet på rangel?

Men nei, Jesus er selvsagt ikke på rangel, han er jo i tempelet og rydder opp! Men ved å legge inn disse få ordene om foreldrenes uro, mjukes teksten opp: Josef og Maria er ikke lenger fjerne og abstrakte figurer, de blir litt mer levende og litt mer forståelige og kanskje litt mer morsomme figurer, med bekymringer som tenåringsforeldre i alle land kan identifisere seg med.

*

Om vi nå oppsummerer hovedtrekkene i Petter Dass sin måte å skrive på – hans enkle språk, hans bruk av detaljer og hans bruk av humor – får vi et tydelig resultat: fornyelse av kristen forkynnelse i Norge og Norden.

Mange av dagens lesere blir vel verken grepet eller imponert over å høre om detaljer i religionsundervisninga i Norge for 300 år siden, men disse detaljene kan hjelpe oss til å forstå det miraklet som skjedde med Petter Dass sine bøker, og de kan forklare hvorfor han kunne bli så populær som han ble, og hvorfor han etter hvert fikk en så sentral posisjon i norsk kulturhistorie.

Entertainer

Når Petter Dass skulle fengsle menigheten, så var det kanskje ikke nok med hans egne lette og forståelige vers, uansett hvor spirituelle de var. Som lærer i bibelhistorie måtte han også gjøre Bibelen spennende, han måtte få menigheten til å holde seg våken. Han forsto at et menneske ikke bare har behov for frelse og et evig liv, et menneske har også behov for *underholdning.* Det kunne Petter Dass tilby ved å gjenfortelle dramatiske

episoder fra *Det gamle testamente.* Derved kan vi si at Petter Dass som underholdende dikter og som formidler av dramatisk bibelhistorie gradvis utvikla seg til å bli Norges første religiøse *entertainer.*

(Her må vi sette inn en fotnote om at rollen som entertainer var et tydelig fellestrekk for Petter Dass og Knut Hamsun: Hamsun var ingen *religiøs* entertainer, men han var Norges første *litterære* entertainer, som fikk publikum til å brøle av latter når han i 1890-åra reiste rundt med sine foredrag og latterliggjorde Ibsen og Bjørnson.)

Bibelske visebog

Et typisk eksempel på Petter Dass' rolle som entertainer kan vi lese ut av de sangene som står i den første boka hans, *Bibelske Viisebog*, utgitt i 1711, fire år etter hans død. Her gjenforteller Petter Dass bl. a. historia om den store hærføreren Jefta fra Gilead som havner i krig med folket i Ammon. Før han drar ut i felten, lover han Gud at om han får seier i striden, da skal Gud få som brennoffer det første menneske som møter ham når han kommer hjem etter krigens slutt. «Brennoffer» betyr at vedkommende skal bli brent levende.

I krigen får Jefta seier, men den som møter ham ved hjemkomsten, er ikke en av tjenerne, slik han vel hadde forutsatt; den som møter ham, er hans elskede datter, hans eneste barn.

I fortvilelse sønderrev da Jefta sine klær, står det i Bibelen, for et løfte til Gud kan ikke brytes, det synes Jefta, og det synes også datteren. Men det synes ikke Petter Dass, som tydelig reagerer på denne brutale gammeltestamentlige skikken med å ofre mennesker til Guds ære. Sånne løfter skal man ikke gi til Gud, hevder han, Jeftas løfte var umulig og ukristelig, det var «et Løfte som ei var at love» (Petter Dass: 1980, bind II, s. 34.).

Petter Dass stoler jo vanligvis på Bibelen som moralsk veileder, men av og til hender det at han kommer i tvil, og historia om Jefta som blei nødt til å sette fyr på sin egen datter, er et eksempel på det. Heldigvis var det ikke Vårherre selv som hadde foreslått dette offeret; det var Jeftas eget påfunn, i tråd med mørke tradisjoner.

Denne tragiske visa ble visstnok en av dikterprestens mest populære viser; det dramatiske innholdet, sammen med den gammeltestamentlige brutaliteten, hadde tydeligvis stor appell. Dessuten hjalp det sikkert at visa var så kort, bare 8 strofer, og derved lett å lære utenat.

Det fins også andre dramatiske sanger i denne bibelske viseboka, for eksempel visa om den veldige kjempen Samson, som sloss mot Israels fiender, men som til slutt blir forrådt av den listige skjøgen Dalila.

Tre bibelske Bøger

Den neste boka av Petter Dass, *Tre bibelske Bøger*, var også ganske dramatisk, for der var Petter Dass faktisk var på nippet til å bli Norges første feminist, 200 år før Henrik Ibsen og *Et Dukkehjem!*

Hvordan kunne det være mulig?

La oss se!

I en av sine sanger har Petter Dass formulert det som synes å ha vært lutherdommens offisielle syn på kvinner: Kvinner skal adlyde mannen. Når mannen æres, æres Gud:

> I Qvinder! Det er Eder sagt,
> I skal jers Mænd adlyde.
> Thi Manden haver Overmagt,
> Han raade bør og byde.
> Naar Manden æris, æris Gud
> Thi Gud gav den Befaling ud
> Saa bør mand det udtyde.
> (P. D. bind II, s. 415.)

Som prest i den dansk-norske statskirka kunne ikke Petter Dass åpenlyst imøtegå kirkens lære, men innerst inne må han ha vært i tvil, for i *Tre bibelske Bøger* synes han å ha et helt annet budskap:

Boka innledes med et langt dikt der Petter Dass bruker ni store sider til å omtale en rekke bibelske eksempler på sterke og modige kvinner som alle overgår sine menn i klokskap og mot. I diktet bruker Petter Dass også mye plass til å forundre seg over det han mener er kvinners unødvendig lave status i samtida; i Bibelen gjøres det jo ingen forskjell mellom kvinne og mann:

I Skriften giøres ey Forskiæl,
Paa Mandens eller Qvindens Siæl.
(PD III, s. 12.)

Han kan, tilsynelatende under en viss tvil, gå med på at mannen skal være familiens overhode, familiens «Guld», men han forstår ikke hvorfor kvinner, familiens «Sølv», derved skal reduseres til nesten ingenting, til gråstein:

Er Sølvet ey saa dyrebar
Som Guld, saa er det dog vist rar' (mer sjelden)
End Kamp og Flintesteene (gråstein)
(Ibid., s. 17.)

Så begynner han å gjenfortelle historien om de tre kvinnene i *Det gamle testamente*, og han gjør det grundig, med mange detaljer. I moderne trykk er det blitt til en bok på til sammen 160 store sider.

Mest dramatisk, og mest omfattende, på 80 sider, er historia om Judith som klarte å befri sitt okkuperte folk fra fienden.

Situasjonen starter med at israelerne er blitt okkupert av assyrerne, anført av den fryktede hærføreren Holofernes. De israelske mennene har gitt opp kampen, men så griper Judith inn, og hun legger en dristig plan.

Første del av planen er at hun pynter seg for å gjøre inntrykk på fienden:

Sit Hoved hun lod sætte paa
En Guldbordyret Hue,
Og var for hver som hende saae,
Heel nydelig at skue
(PD III, s. 157)

Holofernes faller for hennes sjarm, og hun blir snart invitert på fest og deretter inn i hans sovekammer, noe hun takker ja til. Men da har Holofernes fått for mye å drikke, så han sovner på senga. Over senga henger et sverd. Judith griper sverdet, og, uten å nøle, hogger hun hodet av den sovende Holofernes, pakker hodet inn i det blodige lakenet og tar det med hjem for å bevise hva hun har gjort.

Hærførerens død får assyrerne til å miste motet og trekke seg tilbake, og dermed har altså Judith sørget for å befri sitt folk.

Petter Dass må ha brukt mange år på å gjøre ferdig dette store verket, noe vi må se som et langvarig og sterkt personlig engasjement for å høyne kvinners stilling og status.

I Petter Dass-forskninga blir boka omtalt av mange. I sin banebrytende artikkel fra 1856 roser J. S. Welhaven verkets «anskuelige Udførlighed». I sin utgave av dikterprestens samlede verker hevder A. E. Eriksen (Eriksen 1874, s. LXV) at de *Tre bibelske Bøger* er fullt på høyde med de beste av dikterens øvrige verker. Hans Midbøe roser verkets friske skildringer, noe som gjør boka til «fornøyelig lesning» (Midbøe, 1947, s. 129). Men ingen av disse tre forskerne nevner verkets klart formulerte kvinnepolitiske budskap. Midbøe hevder faktisk at selv om de tre bibelske bøkene, til forskjell fra dikterens øvrige bøker, har kvinnelige hovedpersoner, «så betyr ikke dette noe avgjørende for helhetsbildet» (ibid. s. 130). Men her tar professor Midbøe feil; de kvinnelige hovedpersonene er faktisk helt avgjørende for helhetsbildet!

Petter Dass krevde ikke likestilling, så han kan jo ikke kalles feminist, men han var utvilsomt en sterk talsmann for kvinners rett til respekt og anerkjennelse. På dette punkt var han langt forut for sin tid, så langt forut at selv noen av hans ivrigste beundrere ikke klarer å ta hans tydelige budskap inn over seg.

Katechismus-Sange

Det religiøse hovedverket til Petter Dass er det som i ettertid har fått tittelen *Katechismus-Sange*. Dette var hans største bok, en pedagogisk og litterær kraftprestasjon der han versifiserer og populariserer og utbroderer Luthers katekisme – dvs De ti bud, Fader vår, troens artikler, og dåpens og alterets sakramente. Her er det religionslæreren Petter Dass som fører ordet, og han tar i bruk hele sitt repertoar av pedagogisk oppfinnsomhet.

Vi må ta oss tid til et eksempel.
Når han skal forklare at kirka opererer med ti bud, så bruker han kroppen som en lettfattelig huskeregel:

Kom hid, O kiære Christen Lem,
Jeg vil saa kortelige,
Paa dine Fingra, to Gang' fem,
Guds Bud ved Sang utsige.
(PD II, s. 147)

Dersom 2 x 5 skulle vise seg å være for vanskelig matematikk for enkelte i menigheten, gjentar han for sikkerhets skyld hovedpoenget, og fortsatt med fingrene som huskeregel:

Saa tit du slaar din' Hænder ud,
Ti Fingre kandst du regne.
Saa mange er og Herrens Bud
Som læsis allevegne.

Og dersom det fortsatt er noen som ikke har fått med seg hvor mange bud vi har, gjentar han for tredje gang:, og med samme huskeregel:

Naar du vilt paa din' Fingre see,
Da tænk Guds Lov er bleven,
I lige samme Tal som de
I Mose-Bog indskreven.

Og etter at han så ettertrykkelig har slått fast at vi har like mange bud som vi har fingre, kommer konklusjonen:

Gud selv for Mosen udi Steen
Har tegnet de Bogstave
Men du skal indtil Marv og Been
Dem i dit Hierte grave.

Ja, liksom Gud har hogd budene i stein, skal du hogge dem inn i ditt hjerte og gjøre dem til en del av ditt liv!

Uansett hvordan man ser på kristendom, så må man kunne se hvordan Petter Dass med slike vers tilpasset seg en ulærd og lite lesekyndig menighet. Han fornyet derved det pedagogiske språket og den kristne retorikken, uten å bruke vanskelige ord og uten utenomsnakk, og dermed fornyet han den kristne forkynnelsen.

Når antallet bud er slått fast, gir Petter Dass seg god tid til å utbrodere de ulike budene, nesten 350 strofer bruker han på å gi en ganske detaljert og usjenert oversikt over alle de synder og feilgrep et menneske kan begå. Tekstene er over 300 år gamle, skrevet i ei tid som for oss i dag på nesten alle måter kan fortone seg som uforståelig fjern og gammeldags og utdatert. Men den umoralen Petter Dass skildrer, tyveri og løgn og bakvaskelser og hor og drap, virker forbausende kjente og moderne og forståelige. Ingen av syndene ser ut til å ha gått av moten; umoralen synes å være tidløs, den kjenner vi igjen, om ikke av egen erfaring, så i alle fall fra media eller som rykter om naboene.

I omtalen av den 6 bud, du skal ikke drive hor, går han igjen rett på sak, uforferdet og direkte, og han understreker at seksuell umoral er like mangfoldig og innfløkt som et tornekratt (Klunger-Riis):

Om Horeri at tale
Befaler siette Bud;
Den Synd har længer Hale
End vel kand siges ud,
Den øves ey allene
Paa to og tre slags Viis,
Men er i mange Greene
Som tykkest Klunger-Riis.
(PD II, s. 181)

Etter fire strofer med generell innledning, tar han så for seg gruppe for gruppe i menigheten. Han begynner med de unge menn, og også her går han rett på sak:

Jeg meg nu først henvender,
Til deg du kaade Dreng-,
Hvis Fod saa flittig rænder,

Til Horens Hus og Seng:
Hvad har du der at giøre?
Er det din rette Vey?
Du skal det se og høre,
Det gaar ustraffet ey.
(Ibid., s. 182)

Etter denne barske åpninga følger 10 like barske vers til de unge menn. Etter at de har fått sine grundige advarsler og formaninger, kommer 9 like grundige strofer til de unge pikene, de «som smuk af Skabning est». Om Gud har villet utstyre pikene med ytre skjønnhet, «Deylighed i Kind», så er det like viktig med den indre skjønnheten, «Deylighed i Sind». Og om man har orden både på sitt ytre og sitt indre, da er man selvsagt ekstra attraktiv, med en «dobbel Deylighed»:

Da kand man om dig sige,
Og det med god Besked:
See, see, der gaaer en Pige
Med dobbel Deylighed!
(PD II, s. 186.)

Så kommer turen til de utro hustruer som fristes til å vanke i «løse Folkis Huus», og deretter står de de utro ektemenn for tur, de som «kaster sin Sæd i fremmed Jord». Til slutt, etter en ganske omfattende og detaljert rundreise i alle de erotiske fristelser verden kan by på, ber forfatteren Gud bevare oss fra å havne i slik usømmelighet:

Bevare Gud oss alle,
Fra saadant Rytteri.
(PD II, s. 192.)

De 43 strofene om det 6. bud er jo en eneste lang moralpreken, men det er en moralpreken som ikke et øyeblikk er kjedelig! Uten sjenanse hentes her de forbudte og hemmelige og unevnelige sidene ved livet inn i prestens tale. Sangen fikk derved sannsynligvis en viss skrekkblandet underholdningsverdi, både for dem som følte seg truffet og for dem som hadde ren samvittighet og som derved kunne nøye seg med å korse seg sjokkert over hva slags usømmelighet som kanskje foregikk hos naboen.

Nordlands Trompet

Til å begynne med var det den religiøse diktinga til Petter Dass som var mest populær, men fra slutten av 1800-tallet er det *Nordlands Trompet* som har vært sett på som hans mest originale diktverk, og det er først og fremst i denne boka at han gjør det usynlige Nord-Norge synlig.

Men var virkelig Nord-Norge så usynlig?

Mye tyder på det. Men vi kan for sikkerhets skyld undersøke hva den lærde biskop Erich Pontoppidan sier om saken i sitt store to-binds verk, *Det første Forsøg paa Norges Naturlige Historie* (1752-53). Pontoppidan var i over hundre år anerkjent som den store eksperten på Norge og norske forhold, og han forklarer norsk geografi slik:

Om vi måler Norge fra sør mot nord, hva ligger da midtveis??

Jo, sier han, midt mellom sør og nord i Norge ligger Bergen!

Biskop Pontoppidan hadde fått ry på seg for å kunne alt om Norge, men i geografi skriftlig vi må nesten gi den allvitende professoren stryk!

Men vi kan jo velge å lese Pontoppidan på en annen måte:

Pontoppidan visste selvsagt at Nord-Norge fantes, men i det han oppfattet som det *egentlige* Norge, det *viktige* Norge, der lå Bergen i midten. Det fjerne Nord-Norge var ingenting å snakke om, derfor nevner han det heller ikke, for det hadde ingen betydning, verken økonomisk, politisk eller kulturelt.

Men fra dette usynlige og ubetydelige Nordland, ville altså Petter Dass gi ut sin bok.

Var Petter Dass selv klar over sin posisjon som innbygger i et (nesten) usynlig lavstatus-område?

Selvsagt var han det! Og han uttrykker det helt eksplisitt:

I *Nordlands Trompet* skriver Petter Dass et åpningsdikt der han ber boka gå ut i verden og presentere seg selv og sin forfatter. Forfatteren beskrives på denne måten:

Sig saa: Min Fader er en Klerk,
Iført en Nordlands Messe-Serk,
Og boer blandt kolde Tuer.
Han er, blandt andet, rett og slett,
Hva godt udgaaer af Nazareth?
Kan Torne skaffe Druer?
(PD I, s. 16.)

Her er Petter Dass, for en gangs skyld, litt vanskelig å forstå: Hva mener han med å trekke Nazareth inn i beskrivelsen av Nord-Norge?

Her må vi repetere litt bibelhistorie:

Petter Dass sikter her til en scene i Johannes evangelium (Joh. 1, 46). Der får vi høre at Filip, en av Jesu disipler, ville verve sin venn Nathanael. - Kom og bli med oss, sier Filip, for nå er Messias kommet, han som de gamle profetene har spådd om, han er kommet, og han er kommet ifra Nazareth.

Ifra Nazareth? svarer Nathanael, full av tvil, ifra Nazareth, ifra den fattige provinsen Galilea i nord. Og så legger han til: Kan det komme noe godt ifra Nazareth?

Med andre ord: Kan det komme noe godt fra det fattige nord? Kan det komme noe godt fra det fattige Nord-Norge? Det er vel like usannsynlig som at det kan vokse druer på en tornebusk.

Joda, Petter Dass var helt klar over sin nordnorske lavstatus, sin nordnorske usynlighet, og han gjør ikke noe forsøk på å skjule sitt kulturelle og geografiske handicap.

Bildet av det usynlige og ubetydelige Nord-Norge er ett av de punktene der Petter Dass og Knut Hamsun møtes. For dette usynlige Nord-Norge, det fortsatte jo å være usynlig, i alle fall i 200 år framover, og i dette usynlige Nord-Norge vokste Hamsun opp. Han uttrykker denne erfaringen slik i sin Nordlands-kantate fra 1912:

Vi lå der bak Hundrede Mile,
Og hele Alverden gjemt.
Selv Landets Børn trodde halvt vi var til,
Men visste det ei bestemt.
Og noget så stedt til hvile –
Nei, noget så håpløst glemt!
(K. Hamsun, «Nordland» i *Samlede verker*, bind 22, s. 160.)

Man kunne tro at det var Petter Dass som hadde skrevet dette, men det var altså Knut Hamsun! I løpet av de over 200 år som skilte dem, var det altså lite som hadde forandret seg, den nordlige landsdelen var fortsatt «håpløst glemt».

Knut Hamsun hadde altså følt på kroppen hvordan det var å vokse opp i en glemt og usynlig og oversett landsdel, og dette er bakgrunnen for at han som forfatter ble sin tids mest aggressive talsmann for å likestille Nord-Norge med resten av landet.

Mer om *Nordlands Trompet*

Boka er delt i to: Først kommer en generell del om geografisk beliggenhet, om årstidene og klimaet, om fugler og fisker og om den samiske befolkninga, dernest kommer en siste halvdel som beskriver forholdene i distrikt etter distrikt, fra Sør-Helgeland til Nord-Troms.

Første del åpner med det som sikkert er en av Norges mest kjente verslinjer:

Vær hilset, I Nordlands bebyggende Mænd,
Fra Verten i huset til trælende Svend.
Vær hilset, I kofte-klæd' Bønder
(PD I, s 20).

Dette er jo som en trompetfanfare, en festlig og humørfylt og entusiastisk start på boka. I fortsettelsen myldrer landsdelen fram, med en vrimmel av opplysninger og detaljer. Vi får høre om mørketid og midnattssol, om redskaper, om klesdrakt og matskikker. Fiskere og bønder dukker opp med replikker, til dels på lokal dialekt, de er på lofotfiske, de er på marked, de koser seg med måsegg og med skreimølje, og de går på rangel. Og typisk for Petter Dass er det at han stadig legger inn små morsomheter.

Er det for eksempel noe artig å fortelle om mørketida? Petter Dass forsøker i alle fall: Om vinteren er dagene så korte, sier han, at nettene kommer så nært hverandre at de kan rope til hverandre: «En Nat til den anden monn' raabe» (PD I, s. 27).

Er det noe artig å fortelle om midnattssola? Joda, Petter Dass kommer her med verdens første midnattssolvits: Den gårdsdreng som står opp med sola og som legger seg med sola, han risikerer ikke å forsove seg, for han er faktisk oppe hele døgnet!

For en moderne leser er dette kanskje ikke hysterisk morsomt, men man skal være ganske gretten om man ikke synes det er *litt* småmorsomt, en liten pussighet man kan humre litt over. Og siden litteraturen på 1600- og 1700-tallet, i alle fall den topografiske, var fullstendig fri for humor, kan man anta at de små kvikkhetene hos Petter Dass ble elsket desto mer av leserne.

«De svemmende Diur»

I sitt store verk om naturforholdene i Norge omtaler Erich Pontoppidan dobbelt så mange fiskeslag som Petter Dass, også uvanlige fiskeslag som de færreste kjenner, f. eks. kolmule, isgalt eller kvitlaks. Problemet er at alle fiskeslagene er like kjedelige, for Pontoppidan har åpenbart et rent akademisk forhold denne delen av norsk natur, han hadde sikkert aldri tatt i en fisk, han visste rett og slett ikke hva han snakket om. I norsk litteratur og i norsk kulturhistorie finner vi derfor ikke mange som siterer noe fra bøkene til denne lærde, men kjedelige forfatteren.

Men Petter Dass blir stadig sitert, og med god grunn! Hos ham skildres fiskene med sjølopplevd begeistring, som personligheter, som gamle kjenninger han har vokst opp sammen med, og de er skildret med både kjærlighet og sakkunnskap, han vet hvordan de ser ut, hvordan de beveger seg i sjøen, hvordan de skal tilberedes, hvordan de smaker. Kapitlet om *De svemmende Diur* kan derfor leses som et lærestykke i opplevd naturkunnskap, et lærestykke uten sin like i hele Europa, et naturbilde fylt av liv og farger, preget av sakkunnskap og av humor:

Her møter vi kveita som beveger seg sakte og verdig som en dronning, her kommer laksen i sin skjorte av sølv, her kommer den glade småseien som danser på grunnene i sommerkveldene. Og vi møter Fru Hyse med sin kokette skjønnhetsflekk bak øret, vi møter steinbiten som ser ut som om han har fått syfilis, vi møter den digre haien, håkjerringa, som til forskjell fra kjerringer flest har alle sine skarpe tenner i behold, og vi møter den umoralske lodda, havets største ludder, som lokker torsken med seg når den trekker fra land og ut på dypet.

Bort Lodde, med all din forgiftige Stank,
All Verden forynsker deg alskens Skavank,
Du est oss et Riis og en Svøbe.
Rett som når en Hore, der tager at fly,
Da rømmer med hende all Ungdom av Bye,
Som Bukke med Giederne løbe.
(PD I, s. 52.)

Er lodda, den uskyldige lille laksefisken, mer umoralsk enn andre fisker? – Sikkert ikke, men siden loddestimene er så fristende både for torsk og sei, så utnytter pedagogen og entertaineren Petter Dass denne situasjonen til å gjøre lodda umoralsk, og teksten morsom, på loddas bekostning.

Humor var det ellers ikke mye av, verken i den religiøse eller i den topografiske litteraturen, men Petter Dass var morsom, og derfor er det ikke å undres over at så mange, særlig på 1800-tallet pugget utenat lange avsnitt av *Nordlands Trompet* til bruk som underholdning i godt lag.

Man skal også merke seg at de naturkunnskaper som Petter Dass legger fram i *Nordlands Trompet*, var ikke kunnskaper han hadde hentet fra Latinskolen i Bergen eller fra teologistudiet i København. Dette var kunnskaper han hadde tilegnet seg dels gjennom sin oppvekst, dels gjennom tett samliv med fiskerallmuens hverdag.

Og det er nettopp en representant for allmuen, den fattige fiskebonde, som er hovedpersonen i verket. I enkelte avsnitt er sogneprestens perspektiv på verden tydelig, men i hovedsak er det fiskerbonden og hans kummerlige livsforhold som preger teksten. Her og der får vi også nærbilder av denne fiskeren og hans situasjon:

En udsleden Færing, en Dybs-Ang, en Krog
En Skind-Stak, en Kofte med lappede Brog,

Er al deres Rigdom og Eye;
Med det skal hans sørge for Tyend' (tjenere) og Viff (hustru),
Med det skal han selver opholde sit Liv
Og bringe sin' Skatter til Veye.
(PD, I, s. 94-95)

Med sitt fiskesnøre skal fiskeren ikke bare forsørge sin familie, han skal også skaffe penger til skatter og avgifter, til kirke og stat, så i grunnen henger ikke bare familien, men egentlig hele samfunnet, både prest og klokker og fut, i hans snøre og er avhengige av han holder ut i sin kalde og våte hverdag på havet.

Til slutt løfter Petter Dass skildringa av fiskeren til et samlet bilde av fiskerienes betydning for Nord-Norge: De barske naturforholdene i nord tilbyr ikke druer eller annet man lett kan høste. Nei, det er fisket som er grunnlaget for livet i nord, det er fisken som er nordlendingenes levebrød:

Her findes ey Druer at plukke;
Ney! Fisken i Vandet, det er vores Brød,
Og miste vi hannem, da lide vi Nød
og jammerlig nødes at sukke.
(PD I, s. 41)

De siste 300 år har mange poeter og journalister og fiskeriministre skrevet og uttalt seg om betydninga av fiskeriene i Nord-Norge. Er det noen som husker noe av det de har skrevet? – Nei, vi har glemt alt sammen. Men det som Petter Dass skrev, har vi ikke glemt, for ingen har så slående, så enkelt og så direkte som han formulert den grunnleggende betingelsen for livet i nord.

Den første turist i nord

Siste del av *Nordlands Trompet* beskriver de enkelte distrikter i Nord-Norge. På 1600-tallet var naturen ennå ikke oppdaget som poetisk emne. Dikteren forsøker da heller ikke å *skildre* naturen nordpå, han forsøker ikke å gjøre landskapet vakkert. Men teksten forteller mye om innbyggernes *samliv* med naturen og deres *avhengighet* av naturen, og gjennom denne sterke naturbevisstheten stiger ikke bare klimaet og årstidene, men også landskapet tydelig fram for oss, med fjorder og fjell, med sund og havstrømmer, med «blomster og bladefuld Linde».

Petter Dass var selv aldri nord for Helgeland, men i *Nordlands Trompet* kan han med god grunn oppfattes som Nordlands første turist, eller kanskje snarere som en inspirert og underholdende turistguide som tar leseren med på reise gjennom et landskap som i dag rommer noen av Norges største turistattraksjoner.

Reisen starter i Bindalen. Så passerer han Sømna og Velfjorden og tar en tur innom Vega før han stopper ved den karakteristiske *Torghatten,* som «ser med usovendes Øie». Så passerer han Tjøtta, «den deylig og drabelig Øe», og tar med litt historie om den gamle vikingehøvdingen Hårek før han gjør et nytt stopp, denne gang ved *De Syv Søstre* ved Alstahaug, et kjent landemerke for de som ferdes på sjøen. Så omtales Vefsn, «den krogede Fiord», deretter Rana, der det før var velstand og man kunne høre «baade Lang-Spil og Sang», men der det nå er smalhans. Etter en kort kommentar om den gamle og tradisjonsrike svenskehandelen i Rana, vender han blikket ut mot øyene Rødøy, Lurøy, Meløy og Træna, hvor bølgene ofte springer «sin Skanker af Leed» mot svabergene. Han forteller om lundefuglfangsten på Lovunden og om den livsfarlige eggsankinga i fuglefjellene, før han vender tilbake til fastlandet der han gir seg tid til å forundre seg over den underlige isen som ikke vil tine, det vi nå kaller *Svartisen.*

Så kommer Saltens beskrivelse, med Bodø og *Saltstraumen,* med Beiarn og «Kjærringens Øe», med Steigen og Hamarøy, deretter Lofoten med *Moskenesstrømmen* og med Vågen, Buksnes, Flakstad, Moskenes, Valberg og Gimsøy, og til sist Røst, med de vakreste sauene i verden., «saa smukke, saa reene, saa deylig at see».

Så kommer Vesterålens beskrivelse, med Bø og Øksnes og Sortland, før reisen fortsetter gjennom det frodige *Tjeldsundet*, med brennevinshandlere på rekke og rad. Så berømmer han kveitefisket utafor Senja, han omtaler sagahistorien knyttet til Tore Hund og til den gamle kirka på *Trondenes*, og til slutt stopper ferden på Nipøya, et par mil nord for det som nå er byen Tromsø.

I sin beskrivelse av reisen fra Bindalen til Tromsø tar Petter Dass oss med på den første nordlandsreise i norsk litteratur, og reisen er ledet av en strålende opplagt og entusiastisk og kunnskapsrik reisefører, den første turistguide i Norge, i alle fall den første i norsk litteratur.

Bjørnstjerne Bjørnson oppdaget allerede for 150 år siden at Petter Dass fortjener en spesiell posisjon som pioner i nordnorsk reiseliv. Bjørnson var selv på en foredragsturné i Nord-Norge sommeren 1869. I den artikkelen han skrev etterpå, anbefaler han alle å reise til Nordland, og på reisen bør man absolutt bør ha med seg *Nordlands Trompet*, Norges første reisehåndbok.

Unik bok

Utenlandske lesere, og ikke minst utenlandske studenter, forundrer seg iblant over grunnen til at vi i Norge legger så stor vekt på *Nordlands Trompet*. Hadde det ikke vært mer naturlig å legge vekt på bøker fra mer sentrale og toneangivende strøk av Norge, fra Oslo eller Bergen eller Trondheim?

Jo, kan man si, det hadde vel vært naturlig, men problemet er at disse bøkene ikke finnes! *Nordlands Trompet* er på alle måter en helt enestående bok, enestående i sitt emne, og enestående i sin form, med den topografiske skildringa overstrødd av festlige rim og fargerike folkelivsbilder, dynket av sjøsprøyt og overrislet av humor.

Nordlands Trompet handler i første omgang om Nord-Norge, men alt tyder på at livsforholdene Norge var noen lunde de samme over hele landet. Av den grunn kan vi godt si at i *Nordlands Trompet* er det ikke bare Nord-Norge og nordlendingene som blir synlige, det er egentlig hele Norge og hele det norske folk som her for første gang blir synlig.

Vi har i dag vanskeligheter med å forstå hvordan folk levde for hundre år siden, og enda vanskeligere er det å tenke seg hvordan våre forfedre levde omkring 1800, som innbyggere i Danmark-Norge. Går vi ytterligere 4-5 generasjoner tilbake, til 1600-tallet, blir de bildene vi har av dem, både uskarpe og fragmentariske. Men at vi i det hele tatt kan se for oss konturene av våre tåkelagte og bare halvt synlige forfedre, at vi kan skimte deres klær og deres måltider, høre klangen av deres redskaper og ekkoet av deres latter, det skyldes i høy grad denne lysvåkne Petter Dass og hans makeløse verk om Nordland, et verk som ikke har sin like i Norge, ikke i Norden, ikke i hele Europa.

Litteratur

Bjørnson, Bjørnstjerne. (1869). «En ny feriefart». *Samlede verker*, bind II, s. 192, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag 1953.

Dass, Petter. (1980). *Samlede verker* I-III. Oslo: Gyldendal Norsk forlag, 1980.

Eriksen, A. E. (1874). *Petter Dass' Samlede Skrifter*. Første del. Kristiania: Paa den norske historiske Forenings Forlag.

Hamsun, Knut. (2007-2009): *Samlede verker*. Ny utgave. Bind 22. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, s. 160.

Knutsen, Nils Magne. (2019). *Petter Dass – prest – pedagog – humorist*. Tromsø: Angelica Forlag, A/S.

Midbøe, Hans (1947). *Petter Dass*. Ny utgave 1997. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Pontoppidan, Erik. (1752-1753). *Det første Forsøg paa Norges Naturlige Historie*, I & II. Kiøbenhavn: Trykt i de Berlingske Arvingers Bogtrykkerie ved Ludolph Heinrich Lillje.

Welhaven, J. S. (1992). «Digteren fra Alstahoug, Peder Dass», Artikkel fra 1856 i *Samlede verker*, bind IV, s. 205-214, Oslo: Universitetsforlaget.

„SĂ SE COBOARE NORDUL...”
GLOSE LA O FIGURĂ POETICĂ DISCRETĂ A IMAGINARULUI EMINESCIAN

Ioana BOT[1]

Abstract. ***„Să se coboare Nordul..."*** **Glose la o figură poetică discretă a imaginarului eminescian.** Articolul de față își propune să reflecteze la semnificațiile unei scene recurente – cu insistentă discreție – în poezia lui Mihai Eminescu, și care imaginează o descindere a forțelor mitologice ale unui Nord înghețat peste lume, cu consecințe apocaliptice. De la mari poeme celebre ale scriitorului (*Memento mori*), la eboșe ale unor scrieri rămase neterminate, scena sintetizează atât o filiație romantică pentru care Nordul rece și tenebros are o încărcătură semantică aparte, cât și o constelație de simboluri orfice și thanatice, caracteristice poeticii eminesciene. Considerăm că figura aceasta poetică exprimă echilibrul pe care opera scriitorului îl creează între ideologia și poetica romantică (de la care se revendică, explicit, adesea) și propriile sale inovații literare.

Cuvinte cheie: *romantism; Mihai Eminescu; imaginar; figură poetică; mitologie nordică.*

Cititorii poeziei lui Mihai Eminescu își amintesc, cred, cu ușurință de un pasaj important al poemului *Luceafărul*, în care Demiurgul atotputernic – confruntat cu o cerere pe care nu o poate satisface și, deci, „expus”, în limitările sale, de revoltatul ironic Hyperion – îi oferă eroului o suită de alte existențe excepționale, altele decât cea de stea fixă a bolții cerești, *multe* altele, pentru că moartea, pe care el o dorește, „moartea, nu se poate”. Pasajul respectiv din celebrul poem e alcătuit dintr-o succesiune rostită amplu, triumfal aproape (refuzul lui Hyperion de la sfârșitul ei răsună, în consecință, cu atât mai puternic), de *existențe posibile ale eroului*, alter-ego al poetului, un erou întotdeauna răzvrătit, întotdeauna situat pe un plan intermediar (nici zeu, dar nici om...), întotdeauna refugiat din lume și aflat în conflict cu divinitatea. Hyperion este o nouă întrupare a unui „călugăr-cezar-poet-demon” din *Povestea magului călător în stele*, din *Gemenii*, din *Mureșanu*, din *Împărat și proletar*, din alte și alte fragmente manuscrise ale unor proiecte poetice sau dramatice[2] al căror erou central este (întotdeauna) sortit unui final tragic. Refuzându-i moartea cerută (sub numele iubirii, de fapt – dar, în mitologia erotică eminesciană, moartea e, întotdeauna, numele ascuns al iubirii), Demiurgul îi oferă, așadar, lui Hyperion ...altceva: puterile orfice („Vrei să dau glas acelei guri/ Ca dup-a ei cântare/ Să se ia munții cu păduri/ Și insulele-n mare?”– Eminescu, 1958, p. 141), coroana Cezarului („Vrei poate-n faptă să arăți/ Dreptate și tărie?/ Ți-aș da pământul în bucăți/ Să-l faci împărăție...”), neliniștea eroului civilizator („Îți dau catarg lângă catarg/ Oștiri spre a străbate/ Pământu-n lung și marea-n larg...”). În variantele avantextuale ale poemului *Luceafărului*, știm astăzi, oferta Demiurgului era chiar una mult mai amplă, iar decizia de a reduce numărul de strofe, excluzându-le pe cele prea „explicite”, i-a aparținut lui Maiorescu. Dar nu despre contribuția lui Titu Maiorescu la configurarea imaginii pentru posteritate a poetului național va fi vorba în cele ce urmează.

Ci despre această figură poetică particulară, configurată în forma unui discurs care oferă, panoramând, interlocutorului, scenarii sau existențe posibile, fantastice, spectaculoase, întotdeauna – supraomenești sau, de-a dreptul, de sorginte divină. Figura respectivă articulează, sintetic, „cadre de imaginar” importante pentru construcțiile poetice eminesciene. Caleidoscopul de posibilități este desfășurat amplu, cu hiperbole și alte „excese” dimensionale, dinaintea ochilor unui interlocutor (bănuim) reticent, contradictoriu sau chiar ironic față de cel ce oferă rostind, cel ce *se* oferă (*pe sine*), pentru că elementele ofertei îi definesc puterile; acest caleidoscop este, pentru Eminescu, înainte de orice, un prilej de a exersa energii imaginare, titaniene, colorate romantic. Așa se întâmplă în discursul Demiurgului din *Luceafărul*, unde erau așezate alături ipostaze-cheie ale eului, spuneam, ipostazele pe care Hyperion nu le vrea, ipostazele pe care, în evoluția sa, eul poetic eminescian le-a încercat și nu

[1] Prof. univ. dr. la Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, istoric literar; contact: ioana.bican@ubbcluj.ro.
[2] O analiză a acestui tip poetic eminescian, în Petrescu, 1978. Despre eroul din *Povestea magului...*, probabil cea mai cuceritoare perspectivă interpretativă i se datorează lui Negoițescu (1965).

le *mai* vrea, deoarece fiecare din ele s-a dovedit a duce tot spre un final tragic. Îndărătul puterii astfel exersate, eul descoperea, mereu, condamnarea la suferință veșnică. Oferindu-i o „sinteză de posibilități excepționale”, această figură poetică îi desfășura dinainte tentațiile „puterii” – proba de luciditate a eroului fiind aceea de a demasca vanitatea respectivelor tentații: puterea, oricare ar fi fost ea, asupra lumii și a destinelor celorlalți, era astfel refuzată, ca sursă de nefericire, în eternitate. Dar, pe de altă parte, nu putem să nu remarcăm faptul că figura poetică a „ofertei puterii divine” realizează, în contururile unor tablouri mici, și un fel de punere în abis a unor imagini definitorii pentru arta poetică eminesciană, comportându-se ca o signatură stilistică discretă. În cazul *Luceafărului* – și a discursului de ofertă al Demiurgului – este vorba despre ipostazele privilegiate ale alter-ego-urilor eului.

În alt poem conceput la proporții enorme – și rămas neterminat, în manuscris – anume, *Gemenii*, oferta zeilor este dată răzvrătitului rege Sarmis într-un discurs similar, ca un dar doveditor al puterii acestora (a lui Zamolxe, zeul suprem, în primul rând) și ca probă a generozității lor. Doar că revolta lui Sarmis denunțase limitele puterii lui Zamolxe (în celebrul discurs/blestem deschis de versurile „Învață-mă dar vorba de care tu să tremuri...”), zeul nu e atotputernic, dar el are totuși puterea de a-l pedepsi pe cel ce s-a ridicat împotrivă-i, oferindu-i o răsplată ironică. Așa se face că discursul de ofertă îi „dăruiește” lui Sarmis puterea orfică (datorită căreia pământurile îl urmează în drumul lui triumfal pe mare) și îl condamnă, totodată, la a fi „mort de viu” (cu o expresie eminesciană de o admirabilă modernitate ...discretă), cufundat în adâncurile unei mări înghețate, de unde să privească în veci strălucirea zeului pe care nu l-a putut detrona[3]. Din nou, și aici, figura „discursului care oferă cu generozitate” adună laolaltă topoi ai imaginarului eminescian definitorii pentru poetica sa, ca și pentru rezonanțele tematice ale acesteia: conștiința tragică a poetului, condamnarea la luciditate a aceluiași, ambiguitatea thanatic/matricială a spațiului acvatic, încrederea (ironică, în cele din urmă, pentru că e ineficientă în conflictul cu divinitatea...) în puterea orfică a poeziei „cântare”, iubirea-atracție dintre un om și un astru/element al naturii primordiale, cunoașterea cu ajutorul ochiului deschis în frunte, al privirii vizionare etc.

Aceeași figură poetică apare într-un atelier de avantexte ale unui alt proiect neterminat (avantextele nu sunt ierarhizabile, schița intențiilor autorului, cât editorii pot reconstitui, e una foarte vagă) și, în discursul ei de ofertă, Eminescu introduce elementele unei mitologii nordice, tenebroase, apocaliptice, ale cărei contururi sugerează filiații livrești, venite din romantismul occidental. Este vorba despre „proiectul Potiphar”, început la Berlin în 1872 (inclusiv numele egiptean, din titlul unei variante, trimite la perioada berlineză a lui Eminescu, în care tânărul scriitor își construiește un bagaj important de cunoștințe despre Egiptul antic[4]) și continuat, apoi, cu reveniri și rescrieri, până în 1874. Dacă legenda „femeii lui Potiphar” din Vechiul Testament ne vine în minte, desigur, cea dintâi, la vederea unui asemenea titlu, apoi tot atât de repede trebuie să spunem că ...nimic din proiectul eminescian nu concretizează vreo referință epică la povestea biblică. Ceea ce exersează el, în variante, sunt discursuri ale unei voci îndrăgostite, adresate obiectului iubirii sale – deducem, din insistența cu care dragostea este oferită, că e vorba despre un obiect cel puțin *reticent* față de sentimentele subiectului îndrăgostit.

Editorul manuscrisului, Perpessicius, îl restituie în volumul al cincilea al ediției critice, academice, așezându-l între poezia de tinerețe *Din străinătate* și proiectul *Codru și salon*, a cărui redactare o însoțește, de fapt, pe paginile caietului (Perpessicius, 1958, p. 267). În aceiași ani, tânărul Eminescu lucra la *Dumnezeu și om*, *Umbre pe pânza vremii* (*Împărat și proletar*), *Ta twam asi* (Perpessicius, 1958, p. 268). Sunt, toate, proiecte lirice impregnate atât de romantismul occidental, cât și de aventura intelectuală a lecturilor de filozofie, istorie, lingvistică etc. în care se cufundase, frenetic, Eminescu la Berlin. Acestea se oglindesc și în „discursul de ofertă” asupra căruia ne aplecăm în cele ce urmează, adunând, într-o oglindă sintetică, simboluri ale preocupărilor poetice ale autorului. De dragul simetriei și al istoriei interne a operei (în ale cărei manuscrise ne cufundăm), să menționăm că zece ani despart acest manuscris de tinerețe de discursul Demiurgului din *Luceafărul*: zece ani în care familiarii scrierilor eminesciene știu că atât viziunea, cât și scriitura acestuia evoluează enorm – și cu o rapiditate arareori întâlnită, în atelierul unui scriitor. Cu toate acestea, în „proiectul Poptiphar” Eminescu pare a fi găsit, deja, o formă poetică pe placul său (o va relua, dovadă și exemplele amintite anterior) pentru puterea ei de cuprindere, de sinteză și, îndrăznesc să spun, pentru capacitatea ei de a susține, *in extremis*, construcția ironică. Căci, dacă „discursul de ofertă” caută să ofere celei iubite (aici) *totul*, în cele din urmă *nimic* din ceea ce oferă nu convinge și nu obține

---

[3] Am comentat pe larg semnificațiile acestui dar divin în poemul *Gemenii*, în Bot, 2012, p. 147-194.

[4] O reconstituire strălucitoare a parcursului intelectual al lui Eminescu la Berlin (și a pasiunii sale pentru Egiptul antic, ca urmare a atmosferei din universitatea berlineză a epocii), în Gregori, 2008, p. 19-218.

împlinirea iubirii, astfel cerșite. Cuvintele – chiar dacă se laudă cu puterea lor de a chema în ființă lumi, de a provoca dezastre sau victorii cosmice – nu au, totuși, puterea de a comunica iubirea, de a împărtăși sentimentul cu celălalt, cu destinatarul lor. Un Eminescu deja amar, prevestind atât de moderna sa ipostază ironică, din creația de maturitate, intuiește acum că nu despre nefericirile iubirii e vorba într-o asemenea, implicită, demonstrație, ci despre incapacitatea limbajului (...din „discursul de ofertă") de a realiza iubirea, chiar dacă are (în van!) capacitatea de a naște lumi și de a înfăptui apocalipse.

Și în varianta *Potiphar*, discursul îndrăgostit începe cu o afirmație splendidă a interacțiunii dintre iubire și moarte (așa cum se încheia, de altfel, vorbirea Demiurgului din *Luceafărul*, cu „moartea nu se poate", ca răspuns pentru cererea unei „ore de iubire"): „Cine n-a iubit încă acela moarte n-are..."[5]. El continuă cu o asumare, explicită, deja din prima strofă, a eșecului așteptat al declarației de iubire pe care o va profera în strofele următoare: „Nu cred [eu] că amorul în aspra mea cântare/ Ar duce v-o-ndulcire..." (Eminescu, 1958, p. 278). În pofida acestui început ce își asumă eșecul, ceea ce construiește vocea îndrăgostită în continuare este un „discurs de ofertă", cuprinzând o serie de scene ale creației de lumi (cu ajutorul energiilor iubirii astfel declarate), adevărate „camee" ale vizionarismului poetic eminescian: vocea poetică a îndrăgostitului promite să umple pustia cerului cu stele, să înflorească grădina cerului cu armonii muzicale (pentru ca iubita, „înger cu-albastră lumină", să o străbată), să aducă în ființă plaiuri edenice, prin forța orfică a gândului și a cântării sale: „Putere-aș eu din gânduri [să] fac insule-nflorite/ A căror stânci să cânte plecându-le pe val/ Din vânturi, să fac nimfe cu suflete iubite/ Ce-n aer legănate, albastre și uimite/ Să cânte zâmbitoare din lire de cristal" (Eminescu, 1958, p. 281).

Un ritual similar, al ademenirii femeii iubite, e construit și în poemul (din același atelier) *Un roman* (Eminescu, 1958, p. 267-278), unde rostirea „discursului de ofertă" este precedată de o poveste a cuplului, cu scene idilice și punți peste timp, în mișcări dramatice asemănătoare acelora ale perechii din *Mortua est!* sau din *Înger și demon*. Spre a-și convinge iubita, îndrăgostitul se vede primind puteri divine („Ar trebui să fiu eu de trei ori Dumnezeu/ Ar trebui să turbur a firei lungă cale..." – Eminescu, 1958, p. 276) cu ajutorul cărora îi va putea dărui femeii adorate viziunea unor cosmogonii particulare, paradisuri coborâte de el din cer și lumi aduse în ființă de puterea poeziei sale: „Putere-aș eu cu gându-mi s-ardic insule-n floare/ A căror stânci să cânte plecându-se pe val/ Din vânturi să fac nimfe cu sufletele clare/ Ce-n aer legănate, albastre și ușoare/ Să treacă zâmbitoare cu arfe de cristal..." (Eminescu, 1958, p. 277)

În ambele variante, după această panoramă luminoasă a începuturilor de rai, coborâte din ceruri cu puterea gândirii și a cântării poetului îndrăgostit, urmează o secvență simetrică, în care același îi promite iubitei indecise cealaltă față a lumii: apocalipsa. Pe care tot el, îndrăgostitul, susține că o poate aduce cu gândul său („Aș stinge c-o gândire sistemele solare/ Aș grămădi din ele o piramidă mare..." – *Un roman* Eminescu, 1958, p. 277). Această parte a „discursului de ofertă", simetrică celei dintâi, îi oferă lui Eminescu prilejul de a proiecta viziuni sumbre, ciocniri gigantice ale elementelor primordiale, stingeri de stele... în sfârșit, o întreagă recuzită a luptelor dintre titani și a sfârșiturilor de lume pe care marile sale poeme romantice le dezvoltă mult mai amplu (între toate – cel mai detaliat, acest lucru se petrece în *Memento mori*). Cum spuneam, „discursul de ofertă" se construiește pe o figură retorică a sintezei, a punerii în abis de detalii puternic simbolice.

Între cele două voleturi de tablouri cosmice, între începutul edenic și sfârșitul titanian, Eminescu așază o strofă, o singură strofă, care (pe de o parte) imaginează construcția unei lumi, iar pe de altă parte – prevestește apocalipsa (imediat următoare). O strofă, o mitologie și o lume aparte – pentru că ele conțin amândouă sensurile posibile ale iubirii, în poetica eminesciană: cel al energiei divine, sursă de armonie (asemenea muzicii sferelor), și cel al furiei destructive, titaniene, generatoare de „caos fără stele", de „vecinicul nimic" (Eminescu, 1958, p. 277).

Este vorba despre o strofă care îi propune iubitei indecise „coborârea Nordului" peste lume. E doar o strofă, variind în detaliu de la un text la celălalt:

„De ai dori în gânduri tu un palat de gheață
Nordul să se coboare cu munții plutitori
Și vânturi uriașe cu tarile lor brațe
Stânci pe stânci să zidiască, și-un munte să înhațe

[5] Am comentat retorica poemului în notele vol. Eminescu, 2015, p. 222-223, insistând acolo asupra retoricii sale explicative și a utilizării adresării directe, care au ca efect amplificarea imaginii, permițând vocii lirice „să zăbovească mai mult asupra configurării propriei condiții și propriei arte poetice" (p. 223).

Să-l puie ca cupolă pe-acel palat în nori...” (*Potiphar* – Eminescu, 1958, p. 281)

...respectiv:

„De ai dori în gându-ți tu un palat de gheață
Să se coboare Nordul cu munți-i plutitori
Și vânturi uriașe cu lungile lor brațe
Să sue stânci pe stânce... și-un munte să înhațe
Cu codri să-l așeze drept cupolă din nori...” (*Un roman* – Eminescu, 1958, p. 277)

Într-însa, facerea lumilor (din materie brută și uriașă: stânci, gheață, munți etc.) este, de fapt, momentul în care începe destrucția acelorași lumi. În strofa următoare, în ambele variante, se deschide tabloul explicit al apocalipsei elementelor, provocate de dorința iubitei („De-ai vré ca mări să sece, pustii să inundeze...” etc.) și continuate cu proiecția posibilei morți a iubitei, moartea însăși fiind o ofertă a îndrăgostitului pentru care iubirea margini n-are. Și pentru care moartea e sensul final al iubirii.

Această „coborâre a Nordului” e abia schițată, din câteva elemente generice, conotând spațiul boreal: palatul de gheață, munții plutitori (icebergurile), vânturi uriașe, stânci și, implicită (în plutirea munților ce coboară peste lume), marea. Frigul sfârșitului. Iarna Fimbul, *Fimbulvetr*. O apocalipsă înghețată, ajunsă în imaginarul eminescian pe căile numeroaselor sale lecturi de poeziei și mitologie romantică, în care *Edda* juca un rol primordial. Eminescu creează aici o figură sintetică a unei uriașe viziuni apocaliptice, dragi romantismului european; în logica acesteia, nordul rece și sumbru coboară și intră în conflict cu teritoriile solare, meridionale, clasice, mediteraneene. Raportul lor antitetic irigă numeroase construcții mitologice ale curentului romantic[6], în care tânărul Eminescu (la Berlin, tocmai în anii redactării poemelor în discuție) se inițiază și căruia decide, programatic, să i se alăture. Această încleștare dintre mitologia Nordului și cea a sudului latin avea să fie pusă în scenă de Eminescu, în aceiași ani, cu mult mai multe detalii, în *Memento mori*, marele său poem al civilizațiilor, unde căuta să echilibreze o viziune asupra mitologiilor europene cu o (nouă) perspectivă asupra mitologiei naționale românești. În logica aceea, din *Memento mori* și din postuma *Odin și poetul*, zeii și eroii dacici aparțin panteonului nordic, tenebros și apocaliptic. Ei locuiesc într-o mare înghețată și se coboară asupra lumii „civilizate” ca într-o rece, violentă, apocalipsă.

Înțelegem ușor de ce frigul thanatic al iernii Fimbul consona atât de bine cu imaginarul eminescian, în viziunea căruia sfârșitul istoriei (și al lumii terestre) nu poate fi altul decât cel ce cufundă în răceala eternă energiile anterior manifestate ale creației divine. Răceala eternă este, în alfabetul imaginarului poetic romantic, un sinonim al morții eterne, al nemișcării sau al increatului. Eroul poemelor eminesciene se retrage, cade sau este cufundat (de zei, drept pedeapsă) în marea înghețată, iar nu în marea matricială, atunci când retragerea sa din lume funcționează ca o metaforă a morții. Ciocnirea stâncilor, a munților, a ghețurilor inanimate aduce cu sine, în toate marile scene titaniene din creația lui Eminescu, forța unei distrugeri totale a lumii. Aceasta e marea cu care Nordul se coboară și în mica scenă ce folosește drept „balama de imagini” în retorica discursului ofertei iubirii: o axă discretă, între nașterea lumilor și distrugerea lor, între bucuria iubirii proiectate și fascinația morții ca soluție ultimă, revelând subiectului adevărata cunoaștere, anume – că iubirea însăși tot moarte înseamnă, așa cum anunțase primul vers din *Potiphar* (și cum va relua, mult mai detaliat, imaginarul erotic eminescian din marile creații de maturitate).

Scena „coborârii Nordului” este, în aceste două poeme neterminate, oferită ca o posibilitate: ea e introdusă fie prin optativul „de-ai dori...”, fie prin conjunctivul unei eventuale imprecații – „să se coboare Nordul...”. Dar, de fapt, *așa este construit regimul verbal al întregului discurs de ofertă pe care îl recitim aici*: unul al posibilității, al proiecției, al exercițiului de imaginație – care se vrea, totodată, un exercițiu de putere (eșuat) și un exercițiu de cucerire/convingere a iubitei (ceea ce e imposibil, întrucât iubirea însăși nu e posibilă decât ca ...moarte). Relația fragilă dintre creația de lumi și distrugerea de lumi, dintre cele două tablouri antitetice oferite de îndrăgostit, zadarnic, iubitei sale, este mediată de acest discret episod nordic, care conține, în filigran, elemente importante ale imaginarului romantic european – și care funcționează totodată, în „armătura retorică” eminesciană ca un dispozitiv retoric, destinat a semnifica indecidabilul discursului îndrăgostit, ca încă o neputință a limbajului poetic, în general.

[6] V. articolele pe teme legate de romantismul norvegian și orizontul său mitologic din Leersen, 2018.

Bibliografie

Bot, I. (2012). *Eminescu explicat fratelui meu*. București: Art.

Eminescu, M. (1958). *Opere*, *Poezii postume*, vol. V, ediție critică îngrijită de Perpessicius. București: Ed. Academiei RPR.

Eminescu, M. (1958). *Poezii*, ed. îngrijită de Perpessicius. București: ESPLA.

Eminescu, M. (2015). *Versuri din manuscrise*, ediție de Ioana Bot și Cătălin Cioabă. București: Humanitas.

Gregori, I. (2008). *Știm noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze*. București: Art.

Leersen J. (ed.) (2018). *Encyclopaedia of Romantic Nationalism in Europe*. University of Amsterdam, https://ernie.uva.nl/viewer.p/21 (ultima consultare: 1 aprilie 2021).

Negoițescu, I. (1965). *Poezia lui Eminescu*. București.

Perpessicius (1958). Note și comentarii. In Eminescu, M. (1958) *Opere*, *Poezii postume*, vol. V. București: Ed. Academiei RPR, pp. 267 *sq.*

Petrescu, I. Em. (1978). *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*. București: Minerva.

INSCAPES OF GOD AND JESUIT BEAUTY. AN INSIGHT INTO G.M. HOPKINS'S "RHETORIC OF VERSE"

Adrian RADU[1]

Abstract. **Inscapes of God and Jesuit Beauty. An Insight into G.M. Hopkins's "Rhetoric of Verse"**. While a student at Oxford, Hopkins encountered Cardinal Newman's Oxford Movement. The result was that he was converted to Roman Catholicism and, later on, decided to become a Catholic priest. Having this intention in mind, he decided to join the Jesuit Order where Saint Ignatius of Loyola became his spiritual mentor through his writings, especially *The Spiritual Exercises*. The consequence was that this decision heavily influenced not only Hopkins's faith, course of life and spiritual behaviour but also his subsequent poetical discourse and rhetoric of verse. The aim of this paper is to discuss how this influence of Saint Ignatius of Loyola's *Spiritual Exercises* becomes visible in three of Hopkins's poems and how his technique of moulding and reshaping the word enhances this process.

Keywords: *God; Word; faith; spiritual exercises; inscape; meaning; revelation.*

> Man is created to praise, reverence, and serve God our Lord, and by this means to save his soul. (Saint Ignatius of Loyola, *The Spiritual Exercises*, Kindle loc. 292)
>
> In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God. (John 1:1)

Gerard Manley Hopkins is one of the most individual of the Victorian writers, an almost unique figure, the only one whose work is a radical reconsideration of the nature of poetic expression[2]. He never published his poetry in a volume while he was alive; his poems were only published posthumously in 1918 by his friend Robert Bridges, and when this happened, his creation mapped the evolution of poetry and left its mark on many leading twentieth century poets.

For Hopkins writing poetry became an essential activity while studying classics as a student at Balliol College, Oxford. In 1866, in the prevailing atmosphere of the Oxford Movement he was received into the Roman Catholic Church by John Henry (later Cardinal) Newman. The following year, "he left Oxford with a very distinguished academic record, decided to become a priest" (Radu, 2015, p. 419). This is how he became a disciple of the Jesuit Order, the most dogmatic movement in the Catholic Church, having St. Ignatius of Loyola as his direct mentor. Though he does not commonly speak about the saint, we do find a few notes in his letters where he refers to his readings of *The Spiritual Exercises*. Thus, in a letter to Richard Watson Dixon (written at Roehampton and dated 1/16 Dec. 1881), he writes:

> St. Ignatius himself was certainly, every one who reads his life will allow, one of the most extraordinary men that ever lived; but after the establishment of the Order he lived in Rome so ordinary, so hidden a life, that when after his death they began to move in the process of his canonisation one of the Cardinals, who had known him in his later life and in that way only, said that he had never remarked anything in him more than in any edifying priest. (Kindle loc. 4272)

In a letter to his friend Robert Bridges (written at Stonyhurst College, Blackburn and dated 26/23 Sept. 1882), he mentions the fact that:

> I did in my last week at Roehampton write 16 pages of a rough draft of a commentary on St. Ignatius' *Spiritual Exercises*. This work would interest none but a Jesuit, but to me it is interesting enough and, as you see, it is very professional. (Kindle loc. 4353)

[1] Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca. His main interests and fields of research and expertise are Victorian literature, D.H. Lawrence, the contemporary British novel, the literature of the American South, contemporary Irish poetry

[2] Acknowledgement. This article is a thoroughly revised and expanded version of an older article of mine previously published as "Pristine Godly Inscapes", in *Constructions of Identity (IV)*, eds. Adrian Radu and Rareș Moldovan (Napoca Star, 2008), pp. 262-268.

All this demonstrates that the life and writings of St. Ignatius of Loyola were not only well-known to Hopkins, but they also showed him the path of his faith, condensed as it is in one of St. Ignatius of Loyola's meditations, reproduced in the first epigraph of this paper. This meditation contains in it three great truths that are the foundation of all the *Exercises* that we come from God; we belong to God and we are destined for God. That is to say, God is our first principle, our sovereign Master and our last end. The corollary to this meditation is that:

> [...] the other things on the face of the earth are created for man and that they may help him in prosecuting the end for which he is created.
> From this it follows that man is to use them as much as they help him on to his end, and ought to rid himself of them so far as they hinder him as to it. (Kindle loc. 292).

The result of Hopkins's professional and spiritual formation is directly reflected in his work which is permeated by an unparalleled religious spirit, full of deep feeling of awe and adoration for God, boldness of expression and rich imagery. The three poetic creations discussed in this paper can be directly associated with the three postulates of faith mentioned above: "we come from God" in "The Starlight Night", "we belong to God" in "The Wreck of the Deutschland" and "we are destined for God" in "The Windhover". In this context, the present article sees the three poems as direct statements of fact and faith having the teachings of St. Ignatius of Loyola as their source.

Just like St. Ignatius who in his *Spiritual Exercises* tried to touch the essence of the adoration of God, how to become aware of Him and how to reach Him and belong to Him, Hopkins is preoccupied to touch the essence of all things and how to reach the truth which lies at the heart of each and every object, the unique design and individuality of every natural thing that came from the hands of God. This unique design is what he called "inscape", typified in each case by a sort of inner energy which begets its rhythmic inner structure, its "instress", subsequently perceived in an epiphanic act which allows the apprehension of meaning (Macsiniuc, 157).

As Daiches remarked (1042), in his obsession to achieve and offer meaning, Hopkins's poetry functions in a reversed direction than that of Tennyson. He argued that whereas Tennyson used imagery to achieve expansion in an outward movement towards a generalised mood, Hopkins gives his imagery an inward movement, back towards the poem where it has a cumulative effect. Here, gradually, a total structure of meaning is being produced which will then "explode" with immense force of meaning. According to Hopkins, meaning can be perceived either easily as soon as one begins reading, or, though hidden and dark in the first place, it will be fully perceived once it has exploded. In order to achieve this full impact of meaning, Hopkins uses deliberately obscure language to prevent the escape of premature meanings until the optimal moment has been reached and total expression has been achieved.

Consequently, the personality of a Hopkinsean poem is given by this unique and essential meaning and truth which, lying as it does at the core of each thing, is initially "packed" and charged with instress and then allowed to explode in a final revelation pointing to the spirit and existence of God.

Hopkins's method to achieve such aims is to offer his readers a series of spiritual exercises similar to those of St. Ignatius of Loyola's, namely a stronger "rhetoric of verse". For him supreme was not only God but also the Word – the Word from the Gospel of St John, reproduced in this paper's second epigraph. In Hopkins's hands, the Word appropriated for his own poetic gospel functions as raw material with which he can do what he pleases – he can even change its inner structure, its configuration or its collocations.

In this process of moulding the word and giving it the shape he wants, Hopkins often made use of truncated or distorted syntax – the reader often has to reconstruct meaning from fragments, from patches of utterances, from warped or unusually joined words or sentences. Like a Jesuit monk who lives a life of strictness and asceticism, Hopkins then severely disciplined his poetic diction (Macsiniuc, 159) and used specific words – archaic, obsolete but also colloquial or regional – that offered extreme precision and power of suggestion to his utterances. In his quest for poetic expressivity, Hopkins gave older words new meanings by using them in unusual contexts, experimented with word combinations and gave dead metaphors their original meaning.

In parallel, Hopkins's diction underwent a process of extreme condensation, the result of which was that everything that was perceived as superfluous was removed as St. Ignatius had recommended ("man is to use

them [the other things on the face of the earth] as much as they help him on to his end, and ought to rid himself of them so far as they hinder him as to it").

He exploited like no-one else the verbal subtleties and music of English, the use of echo, alliteration, and repetition, all in the interest of projecting deep personal experiences, including his sense of God's mystery, grandeur, and mercy, and his joy in "all things counter, original, spare, strange", as he wrote in "Pied Beauty". This is his famous "sprung rhythm", an energizing prosodic element, the result of which is a muscular verse, flexible, intense, vibrant, and organic, that combines accuracy of observation, imaginative daring, deep feeling, and intellectual depth. His line varies in length with the demands of the cumulatively developing meaning, and an almost Anglo-Saxon strength is given to the verse by the alliterative beat.

Hopkins, a devout, Jesuit-like religious spirit, possessed in an obsessive way the Catholic dogma whose central figure, Jesus Christ, became a pivotal element in very many of his poems. God's Son turned into the substance of the Hopkinsean symbolism, contributing to the assessment of the inscape of his religious constructions. In many cases the figure of Christ becomes crucial, an icon of power having not only celestial dimensions, but also terrestrial and human overtones, as is the case of the three famous religious poems whose discussion is the object of this paper. For Hopkins, the images of God's power are also coveted images of beauty – of holy things but also of terrestrial, natural things, which are, after all, God's creation, the object of His will and the aim of all humans' existence. For him beauty is reflected towards itself, which, ultimately, is poetry itself.

We come from God

The basic idea of the poem "The Starlight Night" is "that of perceiving and appropriating Christ and Virgin Mary situated at the centre of the holy pantheon of Christian saints as our begetters and our protectors. But, as usual with Hopkins, its underlying meaning is obscured by verbal accumulations and has to be worked out with effort and pain. Nevertheless, once it has been perceived, the poem's embedded message is straightforwardly moralising and religious" (Radu, 2015, p. 425).

Look at the stars! look, look up at the skies!
O look at all the fire-folk sitting in the air!
The bright borough, the circle-citadels there!
Down in dim woods the diamond delves! the elves'-eyes!
The grey lawns cold where gold, where quickgold lies!
Wind-beat whitebeam! airy abeles set on a flare!
Flake-doves sent floating forth at a farmyard scare! –
Ah well! it is all a purchase, all is a prize.

Buy then! bid then! – What? – Prayer, patience, alms, vows.
Look, look: a May-mess, like on orchard boughs!
Look! March-bloom, like on mealed-with-yellow sallows! (HSP[3], 114)

The extract inserted above, begins with a direct invitation, almost a dramatic command contained in the word "look", repeated four times in the first stanza ("Look at the stars! look, look up at the skies! / O look at all the fire-folk sitting in the air!") and three times in the second ("Look, look: a May-mess, like on orchard boughs! / Look! March-bloom, like on mealed-with-yellow sallows!"), which takes the reader from the material dimension – contained in "look at the stars", "look up at the skies" – to the imaginative – in "look at the fire-folk sitting in the air". It is now that a cumulative pictorial representation of luminescent enclosures and assemblies begins, all of which are associated with the idea of protective gathering in a circular disposition and light or white colour set in contrast with the dark background. Initially it is the case of heavenly placements: "fire-folk", "bright borough", "circle-citadel" situated "there" in the sky, and then, as it often happens with Hopkins, after a downward movement, similar images are found on earth: "diamond delves" (here Hopkins preferred the old world "delf" implying the elemental "mine", "pit" and so as to echo it with "elves"), "elves eyes", "quickgold", "wind-beat whitebeam airy abeles set on a flare", "flake doves floating forth", "May-mess", "March-bloom", "mealed-with-yellow" sallows.

[3] Gerard Manley Hopkins, *Selected Poetry*, ed. Catherine Philips (Oxford University Press, 1998), hereafter cited as HSP with page numbers.

What do all such things stand for if not for a purchase and a prize to be bid and bought ("Ah well! it is all a purchase, all is a prize:)? And if everything in this world is but a purchase, then puchased have to be even sacral things such as prayer, patience, alms and vows ("Buy then! bid then! – What? – Prayer, patience, alms, vows"). Everything to reach the final goal, still hidden from the reader and left to be proclaimed at the end of the poem, after the moment of revelation.

The last three lines of the poem are similarly constructed but with more material overtones of protective enclosure: "the barn", "the withindoors house", "the piece-bright paling".

> These are indeed the barn; withindoors house
> The shocks. This piece-bright paling shuts the spouse
> Christ home, Christ and his mother and all his hallows. (HSP, 115)

The almost cinematic imagery of the poem is interspersed with direct imprecations (textually marked by eleven exclamation marks) and assails the reader in a bewildering whirl of semantic obscurity. What are then the "fire-folk", the "bright boroughs", the "circle-citadels", the "diamond delves", the "quickgold", the "wind-beam whitebeam", the "airy abeles", the "flake-doves"?; what do they stand for and what is their use? But the full meaning cannot be revealed before the reader has read the poem through and has struggled in his mind with another array of images that apparently do not make any sense, such as: "Buy then! bid then! – What? – Prayer, patience, alms, vows". All this is nothing else but an underlying process of packing of meaning that gradually creates the inscape of the poem and prepares the semantic explosion, the revelation in the last three lines of the poem (reproduced above).

The final revelation, the semantic outburst is obtained only with effort and penitence, with prayer, with patience, with alms and with vows. Only when all this has been achieved, will we be offered the reward we have been striving at. This reward, at the textual level, can only come when the inscape is complete for the readers. Only then can they become aware that all the illuminated congregations and the apparently senseless constructions in the first part of the poem and enumerated before are representations of Christ and his mother and his saints, cherished in protective enclosures ("Christ home, Christ and his mother and all his hallows"). They are the "barn", the "withindoor house" where the "shocks" (preferred to "stooks") have been stored. They are the only ones able to offer us housing, well-being and motherly protection. Now that the presence of the divinity is disclosed, the possibility is thus offered for us to form a communion of the sheltered and protected with "Christ and his mother and all the hallows". They are the "fire-folk sitting in the air" suggested at the beginning of the poem, and the initial exclamation to look at the stars becomes thus a demand to look at God, at His mother and His saints. They are our pristine source of life and permanent shelter.

As Daiches remarks (1045), the modulation of the poem is remarkable as it goes from the initial excitement to the calm, confident and secure feeling associated with the last and almost echoing word "hallows".

We belong to God

The "The Wreck of the Deutschland" is a personal as well as a devout poem, where for the first time Hopkins made use of the sprung rhythm, the stressed syllables of which he marked with accents. About this rhythm and the dramatic circumstances of the poem's composition Hopkins writes in a letter:

> […] when in the winter of '75 the Deutschland was wrecked in the mouth of the river Thames and five Franciscan nuns, exiles from Germany by the Falck Laws[4], aboard of her were drowned, I was affected by the account and happening to say to my rector he said that he wished that someone would write a poem on the subject. On this hint I set to work and, though my hand was out at first, produced one. I had long had haunting my ear the echo of a new rhythm which I now realised on paper. (qtd. In Jenkins, 115)

The poem begins with an awe-inspiring invocation of the Divinity and a confession of faith which is, as Watson remarks (60), an ode dedicated to God to whom we belong:

> Thou mastering me
> God! giver of breath and bread;

[4] The Falck (Falk) Laws or May Laws were laws against Catholics issued in the 1870s under the responsibility of Adalbert Falk, the Minister of Culture in the Prussian government of Otto von Bismark.

World's strand, sway of the sea;
Lord of living and dead;
Thou hast bound bones and veins in me, fastened me flesh,
And after it álmost únmade, what with dread,
Thy doing: and dost thou touch me afresh?
Over again I feel thy finger and find thee. (HSP, 98)

Here, the first two lines ("Thou mastering me / God! giver of breath and bread"), seem to mark the consummate union with God (Armstrong 433) vibrating in the call and invocation of the nun in the sinking ship which she perceives as a renewed and terrible trial of faith ("and dost thou touch me afresh? / Over again I feel thy finger and find thee").

The first part of the poem is more personal and reflects the poet's experience in connection with the shipwreck and the distress that afflicts the poet's and the human soul after such a catastrophe and the awareness that this is an act of God, as Macsiniuc underlines (156), one of the trials which He inflicts on humans to show His power to master man. He is the Creator who confers meaning to life but also to death.

The second part is more associated with the nuns and their dramatic experience, in an account of the frightening sea storm, the tragic shipwreck in which the nuns perished with Christ in their souls praying for His mercy. The poem ends with four stanzas of adoration and prayer directed to the Father and the Son and the Holy Spirit, but also to the tall nun who has gone to Heaven and whom Hopkins connects with Virgin Mary ("Dame"). She is begged to plead for England and its people and to bring back Christ to England. In Hopkins's vision, as Watson points out (72), the return of Christ ("Our King") to England would be like a new resurrection and would bring light and a new dawn:

Dame, at our door
Drówned, and among oúr shóals,
Remember us in the roads, the heaven-haven of the Reward:
Our Kíng back, oh, upon English souls!
Let him easter in us, be a dayspring to the dimness of us, be a crimson-cresseted east,
More brightening her, rare-dear Britain, as his reign rolls,
Pride, rose, prince, hero of us, high-priest,
Our héarts' charity's héarth's fire, our thóughts' chivalry's thróng's Lórd. (HSP, 107)

Just as the beginning of the poem was an invocation of God, its end is a return to Him because, as Turner observes (150), He is the beginning and end, the Alpha and Omega of everything, the essence of everything. He is God almighty and the wreck was an act of God, which "demonstrated His power to master man for his own good." Humans belong to God, their supreme Master and Judge. Consequently, the whole poem reverberates the idea of God's almightiness and omnipresence, his power to decide upon Life and Death; the final Resurrection as brought by Christ is also the result of God's decision. Just as the first part is constructed around the poet's relation to God in the circumstances of the accident, the second part reflects the nun's relation to Him in the same tragic context.

Vendler remarks the same thing (80) when she considers that the poem presents a disquieting instance of doubling of personality – that of the single male poet and the single female nun – in association with the devout idea of God's mastery and the appeal of union with Him reiterated by the poet throughout the poem and synthesised by the nun in her words: "O Christ, Christ, come quickly!" Armstrong goes further in the discussion of this idea of union, suggesting a trans-gender experience in the case of the nuns whereas for Hopkins the relation generated by the poet's troubled expression of sexual identity might become less spiritual.

Hopkins submitted "The Wreck of the Deutschland" to the Jesuit journal *The Month* for publication but it was turned down because of its length and its versification – mainly the sprung rhythm and the accents Hopkins had used to mark the stressed syllables. Probably, as a result of this, Hopkins decided no longer to write such lengthy poems and adopted instead the more compressed form of the sonnet which he could better associate with his idea of condensation of poetic language (Macsiniuc, 156).

We are destined for God

"The Windhover" is another very complex poem about greeting and meeting Christ (Watson 81) our Lord, our God. It is charged with elaborate imagery and textual construction and is formally dedicated to Christ – our Lord and final destination – and constructed on the image of God, soaring over us. This poem is more

object-oriented, and in this case the representation of God is more strongly associated with the idea of power, as the kestrel, for which Hopkins preferred the less usual but more evocative name of "windhover", suggests the idea of moving with majesty with the wind and hovering above us, up in the sky.

I caught this morning morning's minion, king-
dom of daylight's dauphin, dapple-dawn-drawn Falcon, in his riding
Of the rolling level underneath him steady air, and striding
High there, how he rung upon the rein of a wimpling wing
In his ecstasy! then off, off forth on swing,
As a skate's heel sweeps smooth on a bow-bend: the hurl and gliding
Rebuffed the big wind. My heart in hiding
Stirred for a bird, – the achieve of, the mastery of the thing! (HSP, 117)

The poem opens with a significant first person "I" in "I caught", which, as Watson points out (82), carries the personal insinuation of the pronoun "I" linked with "my" inserted six lines below to suggest the idea of personal experience and its resultant verbal rendering. Now images of majesty, grandeur, nobility and power in the morning of mornings follow one another: "kingdom of daylight", "dauphin" precede the word "Falcon" itself capitalised, which, though feverishly needed and expected, is postponed after a long succession of six alliterative words: "king- / dom of daylight's dauphin, dapple-dawn-drawn Falcon". Again, cumulative visual images come in succession as the poet "catches" the strong bird "in his riding" of the air that stretches below him, "striding high there" and floating with the "wimpling wing / In his ecstasy", "off forth on swing", rebuffing "the high wind". The admiration becomes awe at the superiority and domination of this creation, "the achieve of, the mastery of the thing!".

At this point all the constitutive elements of the inscape that the reader has been offered so far coalesce.

Brute beauty and valour and act, oh, air, pride, plume, here
Buckle! AND the fire that breaks from thee then, a billion
Times told lovelier, more dangerous, O my chevalier! (HSP, 117)

The "brute beauty and valour and act", the "air, pride, plume"– a succession of six nouns or even seven, since "brute" may also function as a noun – are being charged with meaning now. They all point to the superb bird and are meant to offer the necessary potential for the semantic explosion. Textually this supreme moment is marked by the word "buckle" (meaning "to join") followed by capitalised "AND": all the six (or seven) nouns enumerated before merge together and then everything goes off. This expected and postponed explosion is like a discharge of fire and energy: "the fire that breaks from thee then, a billion / Times told lovelier, more dangerous" and the vision takes the reader directly to God, to Jesus Christ our Lord in the poem's very first line ("To Jesus Christ our Lord"). This means that the "windhover" of the first part of the poem is with God, it is God.

Is this display of force and beaming light very surprising? Probably not, "no wonder of it", says the poet.

No wonder of it: shéer plód makes plough down sillion
Shine, and blue-bleak embers, ah my dear,
Fall, gall themselves, and gash gold-vermilion. (HSP, 117)

And the descent from the heavenly plan to terrestrial surroundings takes place here as well. God is present everywhere in a similar way, as a radiant presence, glowing in the "sheer plod" that "makes plough down sillion shine", in the "blue-bleak embers" that "fall, gall themselves" and "gash gold-vermilion".

In this context extremely important is the significance of the windhover, named only once in the title, repeated in "Falcon" but suggested throughout in the poem. The majestic bird, "the achieve of, the mastery of the thing", may be seen as an emblem of all glorious things, of which the greatest is Jesus Christ or as an embodiment of the Divinity itself. It flies high up in the sky to God, it is closer to God than any of us and it takes us to God. Thus, the first line "To Jesus Christ our Lord", separated from the main text, can be felt as more than a mere dedication. The poem may be a direct dedication to Christ, our Lord, but it may also embody a typical constitutive element of Hopkins's vision implying that the essence, the direction and the final goal of our existence – as shown by the powerful windhover – is, or has to be Christ, our Lord. The kestrel has God as its destination, a destination towards which it flies. God is its final goal and so is ours.

In the process of moulding the Word, mentioned above, and giving it the shape he wants, Hopkins repeatedly made use of truncated or distorted syntax – the reader often has to reconstruct meaning from fragments, from patches of utterances, from warped or unusually joined words or sentences. Like a Jesuit monk who lives a life of strictness and asceticism, Hopkins then severely disciplined his poetic diction and used specific words – archaic, obsolete but also colloquial or regional – that offered extreme precision and power of suggestion to his utterances. In his quest for poetic expressivity, Hopkins gave older words new meanings by using them in unusual contexts, experimented with word combinations and returned dead metaphors to their original meaning.

In the beginning was the Word

Probably nowhere else more than in "Spelt form Sibyl's Leaves", does Hopkins demonstrate how he exercises his rhetoric of verse and moulds the word so as to describe the changing light at nightfall when a world of colours before sunset is reduced to the black and white of the oncoming night ("womb-of-all, home-of-all, hearse-of-all night"). Here most of Hopkins's technical prowess of using the sprung rhythm containing countless epithets, repetitions, assonances, pauses (typographically marked) and lexical inventiveness becomes obvious and overwhelming:

> Earnest, earthless, equal, attuneable, | vaulty, voluminous, … stupendous
> Evening strains to be tíme's vást, | womb-of-all, home-of-all, hearse-of-all night.
> Her fond yellow hornlight wound to the west, | her wild hollow hoarlight hung to the height
> Waste; her earliest stars, earl-stars, | stárs principal, overbend us,
> Fíre-féaturing heaven. (HSP, 157)

This article's main aim was to demonstrate that what the spiritual exercises were for St. Ignatius of Loyola – namely, mental strain, asceticism and withdrawal from worldly ways so as to master spiritual discipline and reach the essence of faith and adoration of God – so was the rhetoric of verse for Hopkins's poetry – musical, atonal, extended and elaborate verses so as to touch the same essence of faith, sanctity and communion with God. In this respect, Hopkins lavishly cultivated metaphor, repetitions, leitmotifs, twisted syntax, periphrasis to obtain the most unanticipated effects in lines whose ultimate finality is the representation of beauty and Godly splendour. He was the first one to conceive beauty as reflected towards itself, which, ultimately and in his case, represents poetry itself. For Hopkins supreme were God and the Word – God as an icon and ideal and the Word as clay to be given any shape to attain communion with God. For him, God and the Word were the basic constituents in his rhetorical exercises, a direct homage paid to his spiritual mentor, Ignatius of Loyola in the manner of the latter's *Spiritual Exercises*. Because both of them were convinced that the Word was to be used to attain the Supreme truth that man was created to praise, to reverence and to serve the Lord his God.

References

Armstrong, Isobel. (1993). *Victorian Poetry: Poetry, Poetics and Politics*. Oxon, New York: Routledge.

Daiches, David. (1969). *A Critical History of English Literature*. Second edition. Vol. 4. Britain: Secker & Warburg.

Hopkins, Gerard Manley. *Delphi Complete Works of Gerard Manley Hopkins*. Hastings: Delphi Classics. Kindle Edition.

Hopkins, Gerard Manley. (1998). *Gerard Manley Hopkins: Selected Poetry*. Ed. and intro. Catherine Philips. Oxford: Oxford University Press.

Jenkins, Alice, ed. (2006). *The Poems of Gerard Manley Hopkins*. Oxon, New York: Routledge.

Macsiniuc, Cornelia. (2003). *An Introduction to Victorian Poetry*. Suceava: Editura Universității Suceava.

Radu, Adrian. (2015). *The Palace of Art. An Anthology of selected Victorian writings. Parallel texts.* Edited by Livia Vianu. București: https://editura.mttlc.ro/, available at https://doczz.net/doc/2263968/an-anthology-of-selected-victorian-writing, accessed 25.04.2021.

Radu, Adrian. (2008). "Pristine Godly Inscapes". In *Constructions of Identity* (*IV*), eds. Adrian Radu and Rareș Moldovan. Cluj-Napoca: Napoca Star, pp. 262-268.

Saint Ignatius of Loyola. (2017). *The Spiritual Exercises of St. Ignatius of Loyola* [1522-1524]. Trans. Elder Mullan. San Francisco: Ignatius Press. Kindle Edition.

Turner, Paul. (1989). *Victorian Poetry, Drama and Miscellaneous Prose: 1832-1890*. Oxford: Oxford University Press.

Vendler, Helen. (2006). The Wreck of the Deutschland. In *The Poems of Gerard Manley Hopkins: A Sourcebook*. Ed. Alice Jenkins. Oxon, New York: Routledge, p. 78-83.

Watson, J. R. (1987). *The Poetry of Gerard Manley Hopkins*. Westminster: Penguin Books.

GARABET IBRĂILEANU, *ADELA*: CORPUL TRĂIT ȘI CONVERGENȚA PRIVIRILOR

Oana Aurelia GENCĂRĂU[1]
Ștefan GENCĂRĂU[2]

Abstract. Garabet Ibrăileanu, *Adela*: corpul trăit și convergența privirilor. Acest articol analizează feminitatea, *corpul trăit*, *ființa fizică* și *ființa spirituală* în *Adela*, de Garabet Ibrăileanu. Ipostazele corpului prezente în text invită la o convergență a privirii. Se pornește de la prima secțiune care se fixează asupra unui corp de copil, continuând cu prezentarea unui corp deja conturat, al unei fete de cincisprezece ani, și încheindu-se cu un corp matur, al femeii de acum. Corpul femeii are, așadar, o memorie proprie.

Cuvinte cheie: *corp trăit; ființă spirituală; ființă fizică; memorie; Adela.*

1. Argument

Răsplătit imediat după apariție cu premiul național pentru proză, *Adela*, operă narativă ce *ar putea surprinde* prin prezența sa între preocupările istoricului și criticului literar Garabet Ibrăileanu (Călinescu, 1941, p. 590) este, pe drept cuvânt, o impresionantă serie de *analize psihologice microscopice*, o scriitură în care *nu există nimic fără semnificație în gesturi, atmosferă, cuvinte, pe scurt, în detalii* (Manolescu, 2008, p. 463). Cu toate acestea, majoritatea celor ce se referă la roman rețin doar cazul de ireconciliabilitate generat de vârstă, eșecul îndrăgostitului cuadragenar de a trece de *la familiaritatea între omul matur și copil la intimitatea sentimentală* (Călinescu, 1941, p. 590).

Autobiografic (Țarălungă, 2020, p. 231) pentru unii, cu trimitere exactă spre femei reale din viața criticului pentru alții, *Adela* este, în fapt, o scriitură de o modernitate aparte, ce își reclamă lectura în funcție de unul dintre conceptele cărora literatura ultimului secol i-a acordat o atenție particulară, anume *corpul.*

Privit din această perspectivă, romanul lui Ibrăileanu evocă o anumită modalitate de lectură a liniilor, contururilor, într-un cuvânt a formelor ce se înfățișează drept corp, cuprind interioritatea celuilalt și o fac comprehensibilă în funcție de un cod cu care personajul narator, autor al jurnalului, se dovedește a fi familiarizat din moment ce aventura corpului observat, cel al Adelei, îl face să aducă, poate, cel mai frumos omagiu feminității. Un cod, ce e drept, dezvăluit târziu, abia după ce prinde contur sentimentul de ireconciliabilitate.

Abordat înainte ca parte a arhitecturii ființei, în opoziție cu *spiritul*, acest concept[3] a dobândit semnificații noi, fiind definit și redefinit într-un nou cadru teoretic, în care se implică acum, pe lângă biologie și filozofie, sociologia, teoriile despre sănătate și maladie, antropologia filozofică și nu numai.

Noua viziune oferă *corpului* o anumită autonomie; proprietățile lui nu mai decurg neapărat din reprezentarea binară a omului, ci din capacitatea sa de a acționa, de a se modela în funcție de factori sociali și

---

[1] Lector univ. dr., Universitatea din Oradea, Departamentul de limba și literatura franceză, limba și literatura germană. Domenii de interes : lexicologie și lexicografie, morfologie verbală franceză, varietăți regionale ale limbii franceze. Membră a centrului de lingvistică comparată a limbilor romanice, CAER AMU, axa Licolar, Aix-en-Provence. Semnatara unor cărți de autor sau în colaborare, precum și a numeroase articole, cu precădere cu privire la proverb și la aspecte de lingvistică romanică. Am avut privilegiul să o cunosc pe Sanda Tomescu Baciu într-o etapă din parcursul nostru de formare, în care și-a asumat cu eleganța și rafinamentul intelectual ce o caracterizează și, în același timp, cu solidaritate, un rol academic ce a transformat un demers administrativ, didactic, într-o adevărată festivitate ideatică.

[2] Conf. univ. dr., Universitatea Babeș-Bolyai, Facultatea de Litere, Departamentul de limba română și lingvistică generală / chargé d'enseignement, Université de Genève, Département de langues et littératures romanes. Domenii de interes : lingvistica românească în sincronie, diacronie și diatopie, lexicologie și lexicografie bilingvă, stilistica editării. Autor de gramatici ale limbii române, coordonator, împreună cu Sanda Tomescu Baciu și cu studenții de la specializarea norvegiană, în editarea unei opere a lui Sextil Pușcariu, ce îl privește pe H.Ibsen. Membru în comitete redacționale de prestigiu, în România și în străinătate, precum și al CAER AMU, Aix-en-Provence. Ne-am bucurat să descoperim în Sanda Tomescu Baciu, pe lângă calitatea universitarului și cercetătorului cu vocație, un întemeietor de instituții academice orientate spre studiile scandinave, desigur : sub patronajul Unversității, un colaborator ce s-a investit exemplar în promovarea publicației *Studia Universitatis Babeș-Bolyai Philologia* și, deopotrivă, un coleg de o solidaritate exemplară.

[3] Pentru terminologie, Lisa Blackman, 2008.

de a opune rezistență față de discursul social, devenind astfel parte a identității ființei. Varietatea perspectivelor din care a fost abordat a pus în circulație o terminologie diversă și productivă mai ales pentru domeniul nostru de interpretare. Inclus în acest inventar terminologic, alături de *corpul fizic*, corpul *social*[4], *corpul adormit*[5], *corpul trăit*[6] ocupă un loc privilegiat.

De natură imaginară, veritabilă fantasmă a ființei, el este expresia unei *sensibilități* ce se proiectează dinspre interior și, mai ales, el are capacitatea de a intra în contact cu lumea (Blackman, 2008, p. 84), spre a se lăsa cunoscut, dar și de a se ascunde atunci când realitatea îi fragilizează conturul, îi amenință existența.

Acesta este conceptul care ne-a determinat să ne întoarcem spre o operă literară românească ce trece *dincolo de explorarea modului în care corpul uman este reprezentat*, ajungând să ne dezvăluie *cum își trăiește ființa propriul corp* (Blackman, 2008, p. 1), cum acesta guvernează trăirea celuilalt.

2. Autorul și romanul său

Apărut în 1933, republicat, grație aprecierii de care se bucură, imediat, tradus în franceză, în engleză și în italiană, *Adela* este ecranizat și apreciat, în continuare, atât ca operă cinematografică, cât și în instanța sa romanescă de o scriitură aparte.

Subtitlul romanului oferă indicații cu privire la stil și la reperul temporal. Forma și, prin urmare, stilul este cel al unui *jurnal*.

Reperul spațial se vrea exact un sat românesc important pentru sezonul estival, situat la intersecția unor drumuri ce duc spre orășele cu farmecul de la belle epoque, în fapt un târg cu nume necunoscut pentru europeni : Bălțătești, o stațiune balneară românească, la poalele munților, într-un peisaj ce stimulează reveria și erotismul.

Reperul temporal este vag: este vorba de un *fragment de jurnal* din vara unui an despre care știm că este unul din ultimii zece ani ai secolului al XIX-lea. Acest reper este însă flexibil. Jurnalul se scrie în câteva luni din acel an, dar amintirea autorului recuperează o perioadă de mai mult de zece ani din viața sa și a Adelei, femeia ce devine obiect al pasiunii sale.

Adela este deci jurnalul doctorului Emil Codrescu, un bărbat la patruzeci de ani, în ochii căruia joacă multiplele imagini, de ce nu: multiple corpuri, ale femeii iubite; de la copilul pe care îl accepta în brațe, la tânăra de 15 ani, pentru care doctorul era *mon cher maître* și, în sfârșit, la femeia ce i se adresează o singură dată ca unui *cheri maître*.

3. Jurnalul și privirea îndreptată spre corpul Adelei

Structura jurnalului este marcată de perioadele de absență ale doctorului. Deși jurnalul se scrie în vara anului 189' și nu știm cât, prima sa secțiune privește o parte din viața Adelei, până când aceasta împlinește opt ani; a doua secțiune, delimitată de o altă absență, recuperează etapa în care doctorul Codrescu o revede pe Adela, pe când aceasta împlinește 15 ani. Ultima secțiune, în fapt cea în care se scrie jurnalul și le include pe celelalte în timpul scriiturii, este iarăși timp al unei revederi, însă după o nouă absență de trei ani, *timp în care ea s-a măritat și s-a despărțit* (Ibrăileanu, 2017, p.7).

În întregul jurnal, cel ce privește este doctorul Codrescu. El nu vorbește aproape niciodată despre corpul său, ci numai despre cel al Adelei, ceea ce ar însemna că Adela este un corp observat, dar ceea ce observă Emil Codrescu este un corp care trăiește deplin, exprimă afecțiune, indignare, revoltă, se mișcă, se ascunde când vestimentația sa nu e conformă sau, în societate, când conduita sa nu corespunde mentalității sfârșitului de secol XIX. Corpul doctorului aproape că nu există prin referirea la părțile lui, ci doar prin reflecțiile sale; doctorul este un picior pe care se urcă fetița, o gură spre care se îndreaptă degetele ei, un braț de care se ține domnișoara de mai târziu, un însoțitor al femeii în lungi promenade și un interlocutor al acesteia în conversații despre literatură, muzică, filozofie și, mai ales, despre dreptul la fericire și despre rolul femeii.

---

[4] Ibidem, p. 28: *There is assumed to be a tight fit between what is often termed the* ***social body*** *- that is, the body that is constructed within ideological and social processes - and the* ***physical body****. The social body is seen to mesh tightly with the physical body to the extent that they are seen to be copies or mirrors of each other.*

[5] Ibidem, p. 33: *The sleeping body is not simply a biological body governed by a need for sleep set by the body's own internal clock or circadian rhythms. This is the body that is the norm within medical science, which devotes itself to those who find it difficult to sleep, or whose sleep is interrupted due to disorders such as sleep apnea.*

[6] La Lisa Blackman: *The Civilized Body*, *The Sentient Body*. Terminologia probează varietatea de perspective din care *corpul* este abordat.

Ținând cont de faptul că autorul jurnalului este un prozator realist și, în consecință, omniscient, trebuie să îi acordăm încredere și să acceptăm că tot ce ne spune despre Adela e ceea ce corpul ei trăiește, cu adevărat, ceea ce el observă ca *fiind trăit* de corpul Adelei.

4. Corpul trăit și jocul de copii

Retrospectivă, prima secțiune se fixează asupra unui corp de copil. Doctorul Codrescu caută la 40 de ani să înțeleagă o afecțiune particulară pe care ar fi simțit-o cu mult peste un deceniu în urmă pentru fetița ce i se urca pe genunchi, băga nepoliticos mâinile sale mici în buzunarul, pe atunci, al tânărului doctor, îi lua ceasornicul și îi pretindea să îi fie partener la jocuri aparent nevinovate, copilărești. Joc de păpușă care se joacă cu păpuși, ca toate fetele de vârsta ei, dar, după cum gândește doctorul de 40 de ani, în cazul Adelei, un joc, printre alte jocuri, cu semnificații particulare. In imaginarul fetiței de atunci, păpușile sunt copiii ei ; rolul lui ludic este cel al bărbatului ce trebuie să îi protejeze când femeia este ocupată, să îi viziteze seara, înainte de culcare, să îi consoleze, dacă plâng și să le arate afecțiune părintească.

Să credem că inconștientul Adelei îl proiecta deja pe doctor într-un joc și într-o convenție socială ce nu se vor împlini niciodată ? Adela nu va fi niciodată mamă, el nu va fi niciodată soț.

Tânărul doctor nu rămâne însă în afara jocului. La mesele la care este invitat al familiei Adelei, el se joacă cu degetele ei și i le înghite unul după altul. Putem crede că în aceste jocuri cu ceasuri, ce revin obsesiv, cu degetele sau cu mâna, se desfășoară deja un ritual de luare în posesie a timpului, a corpului celuilalt? Timpul însă, cu lungile sale perioade de absență, le rămâne ostil. Apropierea corpului celuilalt, în instanța dată, nu are niciun efect. Actul de a atinge, *gustul*, *mirosul*, dar mai ales *viziunea* îi asigură corpului *capacitatea de a gândi*, *de a reacționa*, *de a experimenta* (Blackman, 2008, pp. 83, 85, 90). In fapt, corpul se desenează acum în linii minimale. Nicio liniaritate despre corpul Adelei-copil. Câteva epitete doar, precum *mică*, *păr blond*, *jucărie vie*, câteva stări emoționale, precum râsul sau plânsul și, cel mai important, o declarație de dragoste cu verbul *a iubi* incomplet (*te iubec* în loc de *te iubesc*). O însușire a Adelei se trasează de pe acum : altruismul. Era capabilă să își riște viața dacă cineva îi amenința prietenul și să împartă mâncarea cu el. La 40 de ani Codrescu justifică altfel camaraderia cu micuța Adela. El consideră că nu putea fi vorba de erotism, ci de faptul că *orice om, din cauza unui instinct atavic*, *are tandreți pentru puii de om (și prin derivație, de animale, de plante și chiar pentru miniaturile de obiecte*) (Ibrăileanu, 2017, p.28).

5. *... și fata prea înaltă pentru vârsta sa*

Retrospectivă de asemenea, secvența a doua schimbă regulile jocului. Adela este acum *o domnișoară de cincisprezece ani, o fată înaltă, subțire, prea înaltă pentru vârsta ei* [...], cu fața tot *copilărească și totuși de o frumusețe mândră...*(Ibrăileanu, 2017, p. 13). El e de acum mentorul ei, iar ea i se adresează politicos spunându-i *mon cher maitre*. Jocurile de copii se schimbă și semnificația lor de asemenea. Vânătoarea simbolică, fructul din arbori, de ce nu : din cel interzis, oferit prin gesturi de bravură, jocul cu *zmeie mari* (Ibrăileanu, 2007, p. 14) cu care trimit spre necunoscut tot felul de *inele cu „scrisori” sau batiste și, noaptea, lampioane venețiene confecționate de ea* (Ibrăileanu, 2017, p. 14) anunță un nou statut al partenerilor. El are 35 de ani, dar nu confirmă prin nimic, cum el însuși notează, *l'esprit de* son *âge* (*Ibidem*). Ca domnișoară, ea poate să accepte plimbarea *cu barca pe iaz, „ancorând“ pe la adâncuri, în umbra verde a sălciilor pletoase,* ca *în niște chioșcuri vii, care* îi *izolau de lume* ca să citească, să converseze și să își *admire* chipul *în oglinda apei* (*Ibidem*). Sunt jocuri ce probează deja o altă etapă a erotismului. Jocul de a împărți mâncarea dovedește deja că Adela cunoaște semnificația actelor sale. Ea își motivează gesturile insolite, precum cel de a-i oferi, la cină, jumătate din prăjitura ei, prin dorința *ca să arate proștilor că este prietenul ei*.

Corpul ei are deja un contur bine definit. Adela este *fata blondă, cu corpul încordat ca și arcul* ce i *-a rămas în amintire ca o splendidă viziune de artă sau de vis* (Ibrăileanu, 2017, p.15). La moartea tatălui ei, el o găsește *mai înaltă, mai puțin expansivă și mai frumoasă.* (Ibrăileanu, 2017, p.17). Câteva linii ale corpului ei încep să preocupe ; e *dreaptă*, *bustul* e *înalt*. Rolul veșmintelor se precizează de pe acum. Când descalecă, ea ține rochia ridicată *cu un gest de grande-dame plin de grație și comic* (Ibrăileanu, 2017, p. 15). Hainele ascund ori descoperă corpul doar puțin câte puțin, provoacă, pentru ca erotismul să se instaleze obsedant.

Corpul ei comunică în varii modalități peste tot. La masă, e protectoare, precum copilul de odinioară, la jocul de șah, e partenerul ce îl supraveghează și îi aduce noroc. Vârsta adaugă acestui corp mijloace de expresie ce vor avea, în femeia de mai târziu, o mai mare putere. Ea răspunde ironiilor lui prin mici dispute, prin tăcere

ori prin impolitețe. Disputele sunt determinate de faptul că el susține că e prea bătrân pentru ea, că ea e prea mică și că fetele își găsesc un prinț și se mărită. Ca și copilul dinainte, ea cheamă oglinda în ajutor, spre a-i arăta că nu este prea mică. Ca femeia de mai târziu, când oglinda nu-i susține argumentul, ea îi impune corpului ei să tacă. Și tot ca femeia împlinită, când bărbatul pătrunde prea profund în secrete ale feminității, ea dă corpului ei expresia intangibilului, protejându-se pentru prima dată prin tăcere, dar și prin impolitețea de a se tutui cu mentorul ei. Cei 15 ani ai Adelei promit să reducă spațiul dintre bărbatul ce vrea să știe dacă Adela îl iubește. Incapabil să înțeleagă ceea ce Adela îi spune prin toate mijloacele corpului ei, la cei 35 de ani ai săi, doctorul se teme să nu fi luat *purtarea ei ca explozia prea timpurie a unui sentiment de altă natură, de care ea nu-și da seama* (Ibrăileanu, 2017, p.17).

6. Și, în sfârșit, corpul care se descoperă pentru a se arăta, se acoperă pentru a se ascunde

Ultima secțiune le înglobează pe cele dintâi în timpul scriiturii și ne sugerează îndoieli. Reacțiile tânărului de mai puțin de 30 de ani, ezitările celui de 35 sunt ale celui ce trăiește atunci când Adela are mai puțin de 8 ani și când ea împlinește 15 ani sau sunt proiecția medicului de 40 de ani asupra tânărului de odinioară ? Ceea ce se petrece în vara anului în care se scrie jurnalul nu mai e cenzurat de cel ce privește dintr-o altă ipostază a vieții sale. Acum corpul său, despre care nu știm altceva decât că e prea bătrân, cu părul parcă dintotdeauna cărunt, exprimă dorința de a reduce spațiul ce îl separă de Adela.

Doctorul este surprins de faptul că politețea, mijloc de expresie al fetei, face, în limbajul femeii, loc afecțiunii. *Mon cher maître* devine *maître cheri* pentru ca, în cele din urmă, să se transforme în *Iubitul meu prieten* (Ibrăileanu, 2017, 138/173). Ea îndrăznește să formuleze întrebări esențiale. Dacă fata de odinioară îl întrebase la cine ține mai mult, la ea sau la un prieten al lui, Adela-femeie îl interoghează cu privire la natura sentimentelor lui pentru ea (Ibrăileanu, 139/179). Corpul femeii se investește pas cu pas în pregătirea răspunsurilor pe care le așteaptă.

Mâna femeii imaginează un adevărat ritual. Ea apropie corpurile, întâi, în limita convenientelor sociale când fata sau femeia o întinde din politețe. Mâna semnifică timiditate, supunere, acceptare în strategiile de comunicare cu prietenul oarecare, cu *son maître*, *son cheri maître* și *son cher ami*. Mâna se lasă acaparată și așteaptă răspunsuri. Cu mâna, ea conduce privirea spre liniile corpului ei. Poziția mâinii pune în evidență feminitatea veșmintelor ce îi acoperă bustul, pieptul. Mâna este calea spre brațul alb și spre căldura corpului său. Mâna deschisă este semn de primire, iar consistența, aspectul mâinii sunt revelatoare ale sentimentelor și emoțiilor (Bouchery, 1989, p. 18). Mâna și brațul traduc erotismul plin de tandrețe al ceremonialului final ce anunță eșecul. Mâna presupune mișcare. În ajutorul ei vin *mișcările naive și repezi ale corpului* (Ibrăileanu, 2017, p. 20) când tânăra cu corpul împlinit trebuie să își ascundă sentimentele. Văzut ca mișcare a brațelor, a bustului, a picioarelor, a mâinilor, corpul ei este expresia armoniei supreme. Gesturile susțin senzația de ireal. În mișcare, corpul Adelei pare că *dezmiardă aerul cu umărul* (Ibrăileanu, 2017, p. 36).

A trăi corpul, al nostru în primul rând, sau al celui pe care îl luăm în posesie pe cale senzuală, prin sentiment, prin atingere, prin contactul cu părți cum ar fi gura, brațul, părul, înseamnă a descoperi ființa proprie sau ființa celuilalt.

Ochii, zâmbetul, vocea comunică în același mod. Dar răspunsurile pe care femeia le așteaptă din partea lui și certitudinile ce le dorește din partea ei nu își găsesc mijloacele de expresie. Într-un ultim ceremonial de un erotism aparte, mâna și brațul își recunosc eșecul.

Un sărut lung pe mâna și pe brațul Adelei, o dezvelire a brațului cu sentimentul că ar fi dezbrăcat-o ; un răspuns al corpului femeii, supusă de altfel, prin respirație, prin parfumul fierbinte al ființei acesteia, prin căldura-i pe care el o resimte chiar la distanță.

Dar corpul femeii își are propria memorie.

El poartă amintirea răspunsului ezitant la întrebarea adolescentei de odinioară, apoi a femeii de acum. Ceremonialul prin care doctorul crede că i-a mărturisit Adelei dragostea și că, în supunerea ei, a găsit dovada iubirii ei nu stimulează vorbirea. Corpurile ce s-au atins întâmplător de atâtea ori și doar o singură dată în mod voit nu pot să își acorde încredere. Ceremonialul iubirii reclamă declarații de dragoste și nu fraze imperfecte precum *te iubec*. Ea răspunde, la rându-i, cu un gest, în dimineața plecării definitive, când îi sărută mâna, chiar și cu riscul de a fi văzută de femeile din jurul ei. Nu e sărutul cu pasiunea pentru corpul lui, ci cel de respect pentru bărbatul ce trebuie să rămână *mon cher maître*.

7. În loc de concluzii

Ibrăileanu, convins că a dat, printre cele dintâi, romane de dragoste în literatura română, atribuie autorului jurnalului reflecțiile sale cu privire la iubire. Sunt convingeri ce vin din formația sa științifică și din cea filozofică. Când personajul le expune în fața tinerei doamne, se vede răsplătit prin ironie și persiflare. Handicapul său, dacă este, ține în egală măsură de vârstă, de convingerile morale, de viziunea filozofică. Un mariaj cu un cuadragenar? Nimic surpinzător pentru societatea în care trăiește Adela.

Dar medicul filozof ne propune, în cea de a treia secțiune a jurnalului, o distincție ce schimbă codul de lectură. El separă *foamea selectivă de femeie, numită și impropiu și aproape în derâdere iubire* (Ibrăileanu, 2017, p. 76) de adorarea *sufletului femeii*, în fapt: obiect al căutărilor sale ; *foamea selectivă de femeie este o întoarcere la animalitate, este, gândind bine, o impulsie sinistră*, în timp ce adorarea sufletului femeii înseamnă căutarea *ființei ei intime* (*Ibidem*). În primul caz, obiectul iubirii se mărginește la *ființa fizică* (*Ibidem*). În foamea selectivă de femei, *în momentul suprem al iubirii, femeia are în brațele ei un pitecantrop*. În cel de al doilea, pentru omul în căutarea *ființei pur spirituale* (*Ibidem*) corpul femeii este *realizarea formală și structurală cea mai desăvârșită a materiei vii, este miracolul suprem înfăptuit de natură după miliarde de dibuiri și încercări neizbutite, este termenul ultim al evoluției cosmice* (Ibrăileanu, 2017, p. 74-75).

Angajat într-o astfel de căutare, Codrescu consideră că toate întrebările despre sentimentele Adelei aparțin unui trecut în care a avut privilegiul să cunoască două dintre etapele acestui miracol.

Pentru Ibrăileanu, feminitatea reclamă așadar o arhitectură ce distinge contopind totodată *ființa fizică* și *ființa intimă sau spirituală*. Cele două entități sunt obiecte ale pasiunii sau ale adorării și sunt subiecte ale unor acte pe care le pot îndeplini; am putea înțelege de aici că corpul este ipostaza în act a fiecăreia dintre aceste entități ; când femeia este obiect al dorinței, corpul ei este cel ce resimte *rușinea*, considerând *amorul* drept o *propunere rușinoasă*; pentru expresia fizică a unei feminități imperfecte este vinovată supunerea corpului față de *legile ofensatoare ale materiei* ; în același timp, corpul, căruia i se adaugă o singură dată epitetul *spiritual*, termen ultim al evoluției cosmice, se exprimă, ca obiect al adorației, prin muzica sa, prin voce, prin gest, prin liniile ce îi trasează conturul și îl desparte de ceea ce nu este.

Spectator în fața unui astfel de corp ce se împlinește autonom, de la cel al unei fetițe, la cel al tinerei doamne, doctorul cuadragenar acuză diferența de vârstă drept cauză a eșecului său, când, în fapt, corpul Adelei, așa cum ea îl proiectează din interior, invită la o convergență a privirii, pe care Codrescu nu ajunge să o împărtășească.

Bibliografie

Ancet, Pierre (2014). *Le corps vécu : chez la personne âgée et la personne handicapée*. Paris: Dunold.

Călinescu, George (1941). *Istoria literaturii române. De la origini până în prezent*. București: Fundația Regală pentru Literatură și Artă.

Bouchery, Pascal (1989). Les signes de la main. In Marie-Lise Beffaet Robert Hamayon (eds). *Les figures du corps*, Paris – Nanterre: Service de publication du Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative, Université de Paris X.

Burel, Nicolas. (2016). *Corps et méthodologie. Corps vivant, corps vécu, corps décrit*. Paris: Le Harmattan.

Blackman, Lisa. (2008). *The Body: The Key Concepts*. New York: Berg.

Manolescu, Nicolae. (2009). Un roman de dragoste. In Garabet Ibrăileanu, *Adela*. Chișinău: Editura Litera.

Manolescu, Nicolae (2008). *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*. Pitești: Paralela 45.

Schilder, Paul. (2017). L'image du corps, *Socio-anthropologie*. 35, 159-168.

Țarălungă, Ecaterina. (2020). *Enciclopedia literaturii române*. București: Editura Mistral.

Pentru citări din *Adela* : Ibrăileanu, Garabet. (2017). *Adela*. Scriptorium, Colecția Interbellum, 2017 (https://www.scriptorium.ro/pdf/Ibraileanu,Garabet-Adela.pdf).

Sitografie

Barindi, Mauro : http://www.orizzonticulturali.it/it_interventi_Mauro-Barindi-e-Garabet-Ibraileanu.html (consultat 19 sept. 2020).

Ciodaru Couriol, Florica: "Quelques mots avec: Florica Ciodaru-Courriol, traductrice du Concert de Bach d'Hortensia Papadat-Bengescu". In *Passage à l'Est!* https://passagealest.wordpress.com/2019/03/19/quelques-mots-avec-florica-ciodaru-courriol-traductrice-du-concert-de-bach-dhortensia-papadat-bengescu (consultat 12 nov. 2020).

Manon, Simone, *Le corps humain*. In https://www.philolog.fr/le-corps-humain (consultat 29 sept. 2020)

EN KOGNITIV POETISK LESNING AV KNUT HAMSUNS *EN ÆRKESKJÆLM*

Zsófia DOMSA[1]

Abstrakt. En kognitiv poetisk lesning av Knut Hamsuns *En ærkeskjælm.* Knut Hamsuns novelle *En ærkeskjælm* tematiserer tekstens upålitelige fortellersituasjon, språkets vilkårlighet og grensen mellom fiksjon og virkelighet. I denne artikkelen retter jeg oppmerksomhet mot skjemaene i teksten som aktiveres i leserens møte med novellen. Målet er å se hvordan vårt instinktive ønske om å danne oss et koherent bilde av tekstens univers blir hindret nettopp ved de kognitive mekanismene som bygger bro over logiske brudd i novellens kontekst. I denne sammenhengen vier jeg interesse til hvordan ambivalente tendenser ved fortellingens sted, karakterer og tidsbegrep fører til koherensbrudd og overraskelse. I den kognitive tilnærmingen er oppmerksomheten også rettet mot den sentimentale kjernefortellingen som Hamsun-forskningen er mindre opptatt av.
Novellen er tilsynelatende bygget rundt en etisk problemstilling knyttet til rettferdighet i samfunnet. Ved lesningen blir man imidlertid mer opptatt av fortellingens nivåer, tekstens miljø, det brutale skiftet fra sentimentalitet til ironi og forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Leseren blir blendet av tekstens manøvrer, når våre leserforventninger og forsøk på å skape koherens i tekstens univers blir undergravet av ambivalente forhold. Disse motstridende tendensene bygger på overraskelse og fører til koherensbrudd. Dette gjør at vi må flere ganger endre vårt bilde av tekstens mening. I siste instans må vi også innse at det ikke er jeg-fortelleren, men vi som blir tatt ved nesen.

Nøkkelord: *Knut Hamsun; novelle; kognitiv poetikk; narratologi; koherensbrudd.*

Knut Hamsuns kortere prosatekster har fått mye oppmerksomhet i forskningen. De tre antologiene som omfatter nesten hele novelleproduksjonen kom ut relativt tett etter hverandre: *Siesta* i 1897, *Krattskog* i 1903 og *Stridende liv* i 1905. Antologiene hadde undertitler som henholdsvis «Skitser», «Historier og skitser» og «Skildringer fra østen og vesten». Til tross for at undertitlene antyder en bagatellisering av tekstenes viktighet, og at Hamsun aldri senere vendte tilbake til kortprosaformen, er det viet en betydelig akademisk interesse til en rekke aspekter ved de tekstene som med et delvis treffende sjangerbegrep kan kalles noveller. Det er Hamsuns sjangerbruk, tekstenes biografiske bakgrunn, utgivelseshistorie og ikke minst fortelleteknikken som har fått mest oppmerksomhet. Blant andre Petter Aaslestads (1996) og Åsmund Hennigs (2005) studier om Hamsuns noveller har bidratt til at vi i dag har et nyansert bilde av dette forholdsvis korte avsnittet i forfatterskapet.

En ærkeskjælm kom ut i *Ateneum* i 1901 og i antologien *Kratskog* i 1903, og er en omarbeidet versjon av *Synd* som ble for første gang trykt i Dagbladet 24. august 1886. Endringene som ble foretatt av Hamsun gikk hovedsakelig ut på novellens rammehistorie, mens kjernefortellingen ble stort sett uendret. Den nye versjonen har dermed fått en mer innfløkt fortellerstruktur som bærer preg av Hamsuns velkjente ironi. Ifølge Åsmund Hennig går forskjellen mellom de to tekstene ut på nettopp dette: «Fra å være en tåredryppende naturalistisk fortelling med sosial-kritisk tendens er fortellingen nå blitt en ironisk og tvetydig tekst som i høy grad gjenspeiler tittelen» (Hennig, 2005, s. 82). Petter Aaslestad tar høyde for forskjellen mellom avis-novellenes og bok-novellenes fiksjonalitet, som er knyttet til skissens uferdige form og bruk av Hamsuns eget navn i innledningen til *Synd* (Aaslestad, 1996, s. 80). Både Hennig og Aaslestad fokuserer på historiens ramme og på hvordan forholdet mellom tekstens to fortellere vanskeliggjør for oss å komme fram til en entydig lesning. Fordoblingen av fortellersituasjonen og undergravingen av fortellernes troverdighet er uten tvil noen av de mest spennende aspektene ved denne novellen. *En ærkeskjelm* vitner på en særegen måte om at litteraturen både øker, bruker og nedbryter grensene mellom fiksjon og virkelighet.

I denne artikkelen ønsker jeg å rette søkelyset både mot rammefortellingen og kjernefortellingen av teksten når jeg ved hjelp av den kognitive poetikkens begrepsapparat beskriver det som foregår i leserens møte med teksten. Det er forutsetningene til kognitive prosesser som koherens og koherensbrudd som jeg vil se på i forhold til tekstens ambivalente elementer. Disse skaper etter min mening en struktur som bygger på vanlige skjemaer ved oppfattelsen av tekstens virkelighet, men skaper i sin tur en overraskende effekt. Novellen får sin mottaker til å danne logisk sammenheng mellom hendelser som ikke henger sammen, og lurer den ved

[1] Institutt for skandinaviske språk og litteraturer, Eötvös Lorand Universitet i Budapest, Ungarn. Faglige interesser: norsk litteratur, nordisk litteraturhistorie, norrøn litteratur, norsk samtidsdramatikk, kognitiv litteraturdidaktikk.

hjelp av dens egne kognitive mekanismer. Jeg vil også se på de åpenbare og de mer skjulte referansene til andre tekster og kunstverk. Som sammenligningsgrunnlag vil jeg referere til Hamsuns *Hemmelig ve* (1897) fra samlingen *Siesta*, som har klare likhetstrekk med *En ærkeskjælm.*

Novellens handling

Historien utspiller seg på to nivåer, og er etterfulgt av en kort epilog. Rammefortellingen foregår på Krist kirkegård, hvor jeg-fortelleren møter en fremmed mann som beretter om skjebnen til en kvinne med navnet Elina. Som ung pike, skal hun ble tatt i å stjele blomster fra sin søsters grav. Tyveriet og påfølgende arrestasjonen satte i gang en prosess som endte med at hun ble prostituert. Den fremmede mannen, som kjente både Elina og hennes avdøde søster, var uvilkårlig med på å fange Elina etter tyveriet. Dette skjedde for ni år siden. Mannen reiste bort etter hendelsene og er nå tilbake i byen for «å finne ut hvorledes nøden og lasten sover om nettene» (Hamsun, 2007, s. 323). Han redegjør også motivet bak Elinas kriminelle handling: den døende søsteren skal ha instruert henne til å ta blomstene fra graven, selge dem og kjøpe sko for pengene.

Mannen forteller at han møtte Elina på bryggen kvelden før, og ble med henne for å få den nå voksne kvinnen til å fortelle om sitt tarvelige liv. Siden tyveriet på kirkegården skal det ha gått nedover med Elina. Hun er blitt en drikkfeldig, fet gatejente. Det viser seg at også hennes gamle mor, «et dårlig fruentimmer» (Hamsun, 2007, s. 325) som den gang for ni år siden forsømte sine døtre, er nå blitt ansatt som oppvartningskone i bordellen. Elina er både lunefull og frekk mot henne som om hun ville straffe henne, og hun er åpenbart ikke villig til å fortelle noe om sitt liv til mannen. Til tross for at han standhaftig avviser hennes flørting, brått avslutter han fortellingen med at han til sutt overnattet hos henne: «Og for et hav av ryggesløshet vi sank i!» (ibid. s. 334)

Jeg-fortelleren som hittil har vært en gapende tilhører blir moralsk forferdet over denne ryggesløsheten. Den fremmede røper nå at han har drevet gjøn med ham og at hele historien om lille Elina bare har vært en typisk skrøne som folk gjerne hører på. Jeg-fortelleren skjønner at han er blitt lurt, men han er også imponert over erkeskjelmens fortellertalent. I epilogen får vi vite at i tillegg til å ha beslaglagt jeg-fortellerens oppmerksomhet, hadde mannen også stjålet hans lommeur. Novellens epilog henviser til en etisk problemstilling som den fremmede presenterte i innledningen til Elinas historie. Spørsmålet man må ta stilling til dreier seg om det er synd å stjele hvis man gjør det for å overleve. Den som blir utsatt for et slikt tyveri står overfor valget mellom å anmelde forholdet eller tie. Jeg-fortelleren siterer erkeskjelmens ord og avslutter teksten med replikken: «Jeg tidde.» (ibid. s. 336)

Den kognitive tilnærmingen

Novellen er tilsynelatende bygget rundt en etisk problemstilling knyttet til rettferdighet i samfunnet. Ved lesningen blir man imidlertid mer opptatt av fortellingens nivåer, tekstens miljø, det brutale skiftet fra sentimentalitet til ironi og forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Den fremmede mannens tvetydige skikkelse, den lettlurte jeg-fortellerens undring og forferdelse gir oss assosiasjoner til *Hemmelig ve*, hvor relasjonen mellom jeg-fortelleren og hans underfundige dobbeltgjenger aldri helt blir oppklart. (Domsa, 2016) Dessuten er det noe uferdig, og skisseaktig ved novellen som igjen får oss til å grunne over våre evner til meningskonstruksjon.

Petter Aaslestad karakteriserer Hamsun-novellenes fortellerstrategi som «makeløst blendverk» (Aaslestad, 1996, s. 78.). Den blendende effekten oppstår når våre leserforventninger og forsøk på å skape koherens i tekstens univers blir undergravet av ambivalente forhold. Disse motstridende tendensene bygger på overraskelse og fører til koherensbrudd. Dette gjør at vi må flere ganger bygge bro over bruddene og endre vårt bilde av tekstens mening. I siste instans må vi også innse at ikke jeg-fortelleren, men vi som blir tatt ved nesen. Dette er særlig effektivt når teksten blender og lurer leseren nettopp ved hjelp av de kognitive mekanismene som anvendes til å takle koherensbruddene. I den kognitive tilnærmingen til *En ærkeskjælm* vil jeg vektlegge teoriene som knyttes til disse mekanismene.

I tråd med den voksende interessen for utforskningen av menneskehjernen undersøker den kognitive litteraturvitenskapen lesningen utfra det man vet om den menneskelige erkjennelsesprosessen, tenkningen og problemløsningen. Den kognitive retningens grunntanke er at menneskesinnet og litteraturen henger sammen, derfor kan studiet av litteratur bringes i dialog med nyere vitenskaper om menneskesinnet. Litteraturstudiet kobles altså til de mentale prosessene som et menneske gjennomgår i løpet av leseprosessen.

Den kognitive teoretikeren Peter Stockwell hevder at mennesker oppfatter og tolker verdenen ved hjelp av ubevisste, kognitive skjemaer. Disse skjemaene integrerer våre sanseinntrykk til et mer helhetlig og koherent bilde. (Stockwell, 2002, s. 153) Stockwell beskriver denne prosessen ved hjelp av konstruksjons-integrasjons («construction-integration», CI)-modellen. Dette er en totrinnsmodell bestående i første rekke av en foreløpig tilnærming til tekstens innhold som er et inkoherent inntrykk som presiseres i den neste fasen av leseprosessen:

> The representation achieves coherence by the second phase of comprehension: the integration phase. Cognitive constraints of coherence, relevance and significance have to be satisfied by rejecting local incoherences in favour of a globally coherent representation. The resolution is produced out of a tension between the detail of the textbase (the readerly word-by-word encounter) and the situation model (the reader's understanding of context). The overall comprehension is thus a representation not simply of the propositional content of the literary work, but also its social and personal impact, its felt experience. (ibid. s. 154.)

Målet ved å bruke denne forståelsesmodellen er å integrere forståelse av litterære tekster med emosjonelle og motivasjonsbaserte aspekter. Forståelse er ifølge denne modellen et nettverk av kunnskaper som er løsere ordnet i forhold til hverandre gjennom assosiasjoner. Forbindelsen mellom enkeltelementene bringes i spill av konteksten. «The substructure out of which meaning is constructed is relatively stable and permanent, but the meaning of any given concept is highly flexible and constructed anew on each occasion of use» (*ibid*. s. 154). Tekstens meninger er derfor i stor grad avhengige av de spørsmålene som leseren stiller i løpet av leseprosessen. På den måten kan den kognitive litteraturvitenskapen sammenlignes med resepsjonsteorien som heller ikke vil styre leseren mot én bestemt mening.

Det kan trekkes flere paralleller mellom den kognitive litteraturvitenskapen og andre leserorienterte tolkningsmetoder. En grunntanke i disse retningene er at teksten ikke inneholder alle opplysninger som er nødvendige for meningsdanning. Som Roman Ingarden (1931) og Wolfgang Iser (1970) tidligere fastslo, består teksten av ubestemte eller tomme plasser som leseren må bygge bro over. I den forstand er altså lesningen en konstruksjonsprosess hvor tekstens egenskaper spiller en like viktig rolle som måten den menneskelige hjernen fungerer på.

En viktig kognitiv mekanisme i leseprosessen – og ellers i livet – er den kausale tenkningen. Dette gjør at leseren skaper årsaksrelasjoner mellom tekstens elementer selv når slike sammenhenger ikke eksplisitt blir antydet i teksten. Göran Rossholm tilnærmer seg kausalitet fra leserforventningene og forklarer koherensskapelsen med at en fortelling alltid vil vekke kausale forventninger i leseren, selv når teksten ikke er bygget på kausalitetsprinsippet (Rossholm, 2017, s. 213). Fiksjonstekster vil ofte sette nettopp denne egenskapen på prøve ved å ikke imøtegå våre forventninger, men å skape koherensbrudd. Overraskende elementer i teksten får oss til å revurdere våre erfaringer og vår kausale tankegang knyttet til tekstens univers. Overraskelsen sørger altså for at leseren skjerper sin oppmerksomhet og oppfordres til en fleksibel og kritisk tankegang (Horváth, 2019 s. 446).

Et av novellesjangerens viktigste trekk er at det finnes et eller flere overraskende elementer eller uventede vendepunkter i historien. Som sjangerens navn også antyder det, den nye, overraskende hendelsen er det avgjørende konstruktive momentet i teksten. Det nye momentet forstås i lys av hverdagslige og vanlige sammenhenger, dermed handler novellen nettopp om at våre forventninger, vår kausale tankegang utfordres. *En ærkeskjælm* er en tekst som tematiserer hvordan slike forventninger skapes og brytes ned i en prosess som ikke tar slutt når jeg-fortelleren sier sitt siste ord.

I det følgende vil jeg se på ambivalente elementer i teksten knyttet til sted, personskildring og tema. Ambivalensen fører nemlig til en kognitiv dissonans i meningsdannelsen som leseren vil prøve å overvinne. Denne prosessen og teorien om kognitiv dissonans ble først utarbeidet av Leon Festinger (1957). Ifølge Festinger etterstreber mennesket en indre harmoni. Man opplever spenning (dissonans) når man oppdager at de tilgjengelige opplysningene man har om omverdenen, strider mot hverandre. Dissonans er ifølge Festinger en pådriver på samme måte som sult eller tørste som vekker ubehagelige følelser og vil dermed redusere seg selv. Våre forståelsesmekanismer er også påvirket av dette når vi også på bekostning av rasjonalitet forsøker å eliminere dissonansen mellom motsigende opplysninger ved å forene motstridende tendenser. I slike tilfeller vil vi oppløse den kognitive dissonansen ved å oppfatte informasjon selektivt eller å søke etter konsistent informasjon. I *En ærkeskjælm* kan denne prosessen i første omgang knyttes til kirkegården hvor rammefortellingens møte utspiller seg.

Kirkegården – stedets ambivalens

«Jeg traff denne mann på en kirkegård» (Hamsun, 2007, s. 319). Slik innleder Hamsun sin novelle og aktiverer et skjema knyttet til å være på en kirkegård. I den europeiske kulturen oppsøker man som regel en kirkegård for å overvære en bisettelse eller minnes sine døde ved graven. Dette kirkegård-skjemaet blir utfordret under lesningen ettersom vi aldri får vite grunnen til at tekstens jeg-forteller oppholder seg nettopp på denne kirkegården tidlig på dagen. Mannen han kommer i snakk med, er ikke der for å sørge heller. Han kritiserer «denne dyrkelse av det døde» (*ibid*. s. 320), og later til å sitte inne med mye kunnskap om hvem alle de personene som dukker opp på kirkegården, egentlig er. Han vet nøyaktig at dette er militærets begravelsesplass og nøyaktig hvor mye gravsteinene og kransene koster. Han refererer til sine samtaler med vaktmannen og graveren, han gjør jeg-fortelleren oppmerksom på de tre sørgende kvinnene som går forbi: en fornem dame, en liten pike med blomster og en eldre kone med rive og sprøyte. Han gir inntrykk av å kjenne deres livshistorie når han kommenterer deres utseende, og antyder hvor mye han ellers vet om dem. Mannen fremstår i det hele tatt som en maktfull regissør på sitt private teater. Kirkegården blir dermed en storslagen kulisse han henter inspirasjon fra til sin improviserte fortelling.

Kirkegården som scenerom hvor iscenesettelsen av mannens fantasi finner sted kan vi også tilnærme oss fra et stedsteoretisk perspektiv. Kirkegården oppfattes da i tråd med Foucaults heterotopi-begrep som det andre rom. I kraft av sin annerledeshet åpner slike rom for muligheten til å reflektere over de normale rommene (Mai & Ringgard, 2010, s. 14.). Mannen gjør inntrykk av å bruke kirkegården som et slikt sted for refleksjon over nøden og urettferdigheten i samfunnet, samtidig som han forfører sin tilhører med en rørende fortelling om den lille blomstertyven.

Kirkegård-skjemaets gyldighet blir gjennom den fremmede mannens ord og oppførsel dratt i tvil. Det som for leseren i utgangspunktet representerer et grenseland mellom liv og død, et sted som knytter til seg følelser av sorg og tap, og vekker assosiasjoner til religiøse forestillinger om det hinsidige, vil snart forvandle til en scene hvor halvt imaginære skikkelser opptrer i den fremmede mannens regi. Våre forventninger til stedets funksjon vil allikevel ikke bli endret drastisk før vi kommer til mannens ironiske oppsummering på slutten av kjernefortellingen: «Se der kommer den fremmede frue tilbake, sorgen er endt, den lille piken bærer ingen blomster mere» (Hamsun, 2007, s. 335.). Når mannen avslører at historien om Elina bare har vært oppspinn, skjønner vi at den merkelige scenen med de tre forbipasserende kvinnene i innledningen til samtalen antakelig ga mannen ideen til historien. Kirkegården er dermed et grenseland, et overgangssted hvor fiksjon og virkelighet går i ett. Jeg-fortelleren virker ikke å være opptatt av sammenhengen mellom stedet og fortellingen. Ikke desto mindre vil leseren knytte stedet tett sammen med den fortalte historien, og være påvirket av kirkegården som kontekst. Med god grunn kan vi anta at dersom dette møtet hadde funnet sted i en park, eller på en kafe i byen, ville jeg-fortelleren og dermed leseren vært mindre grepet av selve historien.

Det skjer enda et koherensbrudd i fortellingen som endrer vår forståelse av kirkegårdens funksjon i teksten. Når jeg-fortelleren kommer hjem, skjønner han at han både har blitt lurt og frastjålet sitt lommeur. Kirkegården har dermed mistet de viktigste egenskapene som i utgangspunktet kunne assosieres med stedet. På grunn av koherensbruddet vil vi skjønne til slutt at det er et raffinert utvalgt jaktfelt for bedrageren. Under lesningen vil vi antakelig ikke tvile på kirkegårdens funksjon som et tilfeldig møtested, men epilogen vekker mistanke om at møtet i det hele tatt hadde funnet sted. Overraskelsen knyttet til koherensbruddet gjentar seg og vi sitter igjen med en følelse av at hele historien, både møtet på kirkegården og Elinas historie, bare er et oppspinn som fortelleren, altså forfatteren har lurt oss til å høre på.

Erkeskjelmen – persongalleriets ambivalens

«Jeg gjorde intet for å komme i forståelse med ham; men han la straks beslag på meg» (Hamsun, 2007, s. 319.) – innrømmer jeg-fortelleren og er tydeligvis betatt av det ambivalente inntrykket dette mennesket gjør på ham. Han beskriver den fremmede som «en ung mann, stor og bred, ubarbert og i en noe slitt påkledning» (Hamsun, 2007, s. 319). Men han virker også «gammel og erfaren» (ibid.) når han snakker. Vi ser ham gjennom jeg-fortellerens øyne, som nøye iakttar mannens bevegelser og detaljer ved hans utseende. Hans kroppsspråk uttrykker selvsikkerhet og autoritet: «Han lenet seg bakover, strakte benene frem og så utover kirkegården. Det stakk tyske og franske aviser opp av hans frakkelomme» (*ibid*. s. 319.). Det siste momentet om avisenes språk var ikke med i *Synd*, og det spilte nok en viktig rolle ved bearbeidelsen av avisnovellen i å skape inntrykk av den fremmede som en bereist mann.

«Han var meg ganske ubekjent» (ibid.) påstår jeg-fortelleren, som blir mer og mer interessert i mannen. Han forsøker å tolke ham mens hans snakker nedlatende om sløsing med penger som går til gravsteiner og blomster: «Sosialist, tenkte jeg, - en reisende håndverkssvenn som har vært utenlands og som har lært ropet mot kapitalen – kapitalen!» (*ibid.* s. 320). Akkurat som leseren når den prøver å danne seg et koherent bilde av tekstens virkelighet, justerer jeg-fortelleren sin bedømmelse av den fremmede litt lenger ut i teksten: «En stakkars villfarende fritenker altså! tenkte jeg ved meg selv; [...]» (*ibid.,* s. 321.). Her legger han til at samtalen begynner å kjede ham, men foreløpig viser ingen tegn til å gå. Neste gang han forsøker å definere den fremmede mener han at mannen er «anarkist som det moret å stille alvorlige ting på hodet» (*ibid.* s. 323). Han legger også til at han er i ferd med å miste interessen for mannen. Teksten røper ikke at mannen legger merke til dette. Vi antar allikevel at han er på gli når han forteller novellens modellhistorie om lommetyveriet for å holde på oppmerksomheten til sin tilhører:

> En sulten mann stanser Dem en gang på gaten og ber om å få vite hvormange (sic) klokken er. De tar Deres ur frem, – legg da merke til hans øyne! Så rykker han lynsnart uret til seg og løper. De har da to utveier, De kan melde røveriet og De får da et par dager senere Deres ur tilbake, funnet hos en pantelåner; så følger gjerne synderen med innen fire og tyve timer. Eller De kan tie. Det er den andre utvei. De kan tie stille ... (*ibid.)*

På dette tidspunktet reagerer ikke jeg-fortelleren på det fortalte, men i epilogen når han oppdager at lommeuret er borte, siterer han denne rammefortellingen og konkluderer med at han velger å tie. Til syvende og sist er hele novellen er en avkreftelse av hans avsluttende replikk. Når han altså hører lignelsen om lommetyven for første gang, får han nok av «fritenkeren» og viser tegn til å gå. Hans intensjon til å avslutte samtalen kommer ikke som noen overraskelse på leseren, men følger av hans tanker som vi fram til dette punktet har innsikt i. Heretter trekkes han i bakgrunnen, og fortellerstemmen delegeres til den fremmede. Mannen forteller om blomstertyveriet og Elinas triste, men typiske skjebne, mens jeg-fortelleren blir sittende og høre på ham uten å avbryte eller kommentere. I motsetning til rammefortellingen får vi ikke lenger tilgang til hans tanker og meninger om den fremmedes væremåte. Vi kan gå ut fra at han hører oppslukt på den detaljerte beretningen om hvordan Elina ble tatt for tyveri på kirkegården, hvordan mannen medvirket til dette og indirekte har forårsaket at jenta havnet på gata.

Den fremmedes funksjon som forteller av Elinas historie, er preget av en tvetydighet. Først er han en personal forteller: han er naboen til Elina og hennes søster, og vet derfor en god del om deres vanskelige oppvekst. Når han senere forklarer planen bak blomstertyveriet, endres tekstens fortellerstruktur i og med at en autoral forteller som allvitende beretter om de fortidige hendelsene som førte til Elinas fall. Han innleder denne sekvensen med et metakommentar til jeg-fortelleren: «Hvis De nu forstår hva jeg vil fortelle så skal De høre!» (*ibid.* s. 327). Han gjengir samtalene, tankene og følelsene til Elina og hennes søster, som ville at Elina skulle dra nytte av hennes begravelse og stjele blomstene som deres lærerinne ville legge på graven. Erkeskjelmen refererer til hendelser som skal ha skjedd etter at Elina ble tatt, altså under den tiden han angivelig var borte fra byen. «Men da skjer det jo et knekk i henne.» (*ibid.* s. 328) kommenterer mannen den urettferdige behandlingen som jenta fikk etter syndefallet og som direkte førte til at hun ble prostituert. Endring av fortelleteknikken er også et koherensbrudd. Det skjer nesten umerkelig og bygger på at leseren antar at den fremmede har alle detaljene fra Elina. Han vet nøyaktig hvordan den unge piken ble kjøpt av «herrer som kjørte i drosje med blomster i knapphullene» (*ibid.*)

Når han senere møter Elina på gaten, blir han med henne på bordellen. Det er hennes provoserende oppførsel som vi fester vår oppmerksomhet ved. Vi legger knapt merke til at hun ikke sier noe om sin fortid, bare nynner eller snakker om andre ting når hun blir oppfordret av mannen til å åpne seg. Hun er beruset og virker uberegnelig og lunefull. Vi ser henne med fortellerens, altså den fremmede mannens øyne og forventer at historien om Elina vil ende med en moralsk lærdom. Det leseren, samt jeg-fortelleren får servert er imidlertid et naturalistisk nærbilde, et vulgært portrett av den falne kvinnen.

På den ene siden bryter hun ikke koherensen, for hun oppfører seg i samsvar med bordell-skjemaet, på den andre siden virker hennes drikking, flørting, kjefting og de brå humørsvingningene å være en del et overdrevet skuespill for den fremmede. Vi ser performansen hennes fra mannens perspektiv «Husker De ikke Hanna mere? spurte jeg. Da spyttet hun arrig frem for seg. Hanna og Hanna! Trodde jeg at hun fremdeles var et barn?» (*ibid.*, s. 329.) Alt i alt er hennes oppførsel noe klisje-preget, og kan leses som et matt ekko av Christian Kroghs *Albertine* fra 1886.

Mannen avviser henne når hun byr seg fram for ham: «Hvorfor må jeg ikke sitte hos deg? spurte hun. Fordi det ikke er det jeg vil Dem, svarte jeg. Ja så får de betale vinen og gå» (ibid.). Koherensbruddet skjer

altså ikke i forhold til bordell-skjemaet, men i forhold til jeg-fortellerens intensjoner med å oppsøke jenta. Vi tror at han er drevet av dårlig samvittighet og en adel velvilje når han kontakter henne, og vi har all grunn til å anta at han føler vemmelse over og medynk med det tarvelige mennesket hun er blitt, men han overrasker både jeg-fortelleren og oss når han velger å benytte seg av jentas tjenester:

> Blir de her i natt?
> Nei, svarte jeg...
> Fortelleren tidde.
> Nå? spurte jeg.
> Hva ville De gjøre når De hadde et slikt valg? Ville De bli eller gå? Se det er spørsmålet. Men vet De hva jeg besluttet meg til?
> Han så på meg.
> Jeg ble! sa han.
> *Ble* De? spurte jeg med gapende munn. Om natten? Hos piken?
> Jeg er en nedrig sjel, sa han. (Hamsun, 2007, p. 333-334)

Dette er et viktig moment i fortellerstrukturen også, for her overtar jeg-fortelleren ordet igjen. Historien om Elina tar slutt og fortellingens perspektiv er på nytt forankret hos jeg-fortelleren. Når mannen avslører at det var en oppdiktet historie han fortalte om piken som ble gatejente, forsøker jeg-fortelleren å finne en forklaring på sin naivitet: «En forbannet skrøne; han hadde holdt meg for narr, hans rystende fortelling var oppspinn fra ende til annen» (*ibid*. s. 335). Ambivalensen i hans forhold til bedrageren kommer av at han er både sint og imponert over hans fortellertalent. «Men hvem var han da, denne erkeskjelm? Treffer jeg ham én gang til så smeller det! Han har kanskje lest historien et sted og lært den utenat; den var ikke av det verste, fyren hadde talent» (*ibid*.)

Denne blandingen av irritasjon og tiltrekning kan vi kjenne igjen fra Hamsuns *Hemmelig ve* hvor hovedpersonen treffer sin dobbeltgjenger i fire bisarre situasjoner. Den fremmede i *Hemmelig ve* har det til felles med erkeskjelmen at han vil beslaglegge jeg-fortellerens – og dermed vår – oppmerksomhet. Han lykkes med dette, for han klarer å manipulere emosjonene til sin tilhører ved å bygge opp et sympatisk bilde av seg som den omstreifende fremmede med sosiale innsikter og edle mål. «Han slår altså fast for sin egen sjelefreds skyld at den underlige andre er en tyv som har fortalt en oppdiktet historie for å komme unna med sin forbrytelse» (Hennig, 2005, s. 97.) Men det er ikke jeg-fortellerens undring over erkeskjelmen som avslutter novellen. Hele historien settes i parentes når jeg-fortelleren siterer erkeskjelmens moraliserende lignelse om å anmelde et tyveri eller å la være å si noe, når man vet at tyven trengte å stjele for å overleve. Når jeg-fortelleren påstår at han valgte å tie, og røper han virkelig ikke noe mer. Her begynner nemlig leserens koherensbyggende arbeid. Vi må gå tilbake i tiden for å skjønne at det dreier seg om bedrag, og den er også vi er involvert i. Jeg-fortelleren går i ett med sin dobbeltgjenger og overtar den andres rolle. På grunn av fordoblingen av erkeskjelmens identitet leser Petter Aaslestad *En ærkeskjælm* som «en ny variant av den gamle 'Alle menn fra Kreta lyver, sa mannen fra Kreta'» (Aaslestad, 1996, s. 88). Denne kjente problemstillingen blir vi nok aldri ferdige med. Den beslaglegger vår oppmerksomhet, og dermed også vår tid.

Tyveriet – tidens ambivalens

Fortellingen skrider kronologisk fram og bygger på et vanlig tilbakeskuende narrativt skjema. De to mennene møtes på en kirkegård tidlig om morgenen. Den fremmede antyder to ganger under samtalen at han har vært oppe hele natten og er sliten. Det later til at han kommer daglig på kirkegården for å summe seg og for å slå opp en prat med de som jobber der. Om han gjør det som tidsfordriv eller om han virkelig er interessert i andre menneskers meninger, forblir uklart. Grunnen til jeg-fortellerens besøk på kirkegården på denne morgenen er ikke bragt på tale.

Tidens gang tematiseres på flere måter i fortellingen. De dyre blomstene som visner på gravene i kirkegården, er en billedliggjøring Elinas bortkastede liv. Det mest åpenbare eksempelet på dette er at mannen antakelig stjeler jeg-fortellerens lommeur. «Naturligvis, han hadde stjålet mitt ur, da han satt ved siden av meg» (Hamsun, 2007, p. 336). Vi ser ikke tyveriet, men han bringer uret på tale to ganger under samtalen på kirkegården. Først nevner han lommetyveri i forbindelse med spørsmålet om synd og om man bør anmelde forholdet når man blir ranet av noen som åpenbart er i nød. Rett før han skal avsløre at Elinas historie er oppdiktet, spør han sin lettlurte tilhører om hva klokka er. Jeg-fortelleren fatter ikke mistanke når han merker at han ikke har uret på seg og kan derfor ikke svare på lommetyvens frekke spørsmål. Dette tyveriet som motiv

peker mot tekstens tema om tidens ambivalens. Fortellingen beslaglegger vår oppmerksomhet, akkurat som litteraturen griper leseren og holder den fast (Stockwell, 2009, s. 77-80). Lesning og forståelse krever emosjonell investering og ikke minst tid. Den tiden det tar for novellens hovedperson å høre på fortellingen eller for vår del å lese novellen er imidlertid ikke tapt, men gir berikelse og erfaring. Leseren taper kontroll, på samme måte som jeg-fortelleren taper kontroll når han blir tilhører i sin egen fortelling. Under lesningen oppgir man sin styrende posisjon, og inviteres på en reise. Den konseptuelle metaforen om at lesing er en reise, henger ifølge Stockwell sammen med den kognitive modellen for livet: «Life is a journey» (*ibid*. s. 81.) Hamsuns novelle kan også oppfattes som en billedliggjøring av en slik livsreise.

Den fremmede sier at han var bortreist i ni år. Han dro rett etter at jenta ble tatt for tyveri, men det er ikke nødvendigvis årsaken til hans reise. Tallet ni vekker assosiasjoner til mytenes og folkeeventyrenes verden hvor tre og dets multipla har en overført betydning om helhet, fullstendighet. I Hamsuns novelle er tretallet knyttet til de tre livsfasene i Elinas fortelling. Vi har vært inne på at de tre kvinneskikkelsene som den fremmede gjør mannen oppmerksom på er inspirasjonskilden til fortellingen om Elina. Sett i et større perspektiv representerer de tre skikkelsene, piken, damen og konen tre livsfaser og omfatter hele livet. Dette vekker assosiasjoner blant annet til Edvard Munchs maleri *Livets dans* fra 1900. De tre sentrale kvinneskikkelsene på maleriet, den unge kvinnen i hvit kjole, den dansende kvinnen i rød kjole, og den sørgende kvinnen i svart kjole forteller også en historie om kvinnens ulike stadier i livet. Hos Hamsun er denne livshistorien determinert av død og undergang fra begynnelsen av. Mens Munchs livsfrise legger bildets handling til en strand og er preget av det sublime kystlandskapet, blir Elinas fortelling til på en kirkegård. Et sted som fortetter tiden og utforsker menneskets aller viktigste undring knyttet til sin eksistens, det uforståelige ved livets slutt.

Er det slike historier man skal fortelle?

Metaforuttrykk som livet er en dans, livet er en reise er også klisjepregete. Elinas livshistorie framstår ikke originalt når vi ser på den i seg selv. Uten rammefortellingens tvetydighet og ambivalente trekk er den en sentimental parafrase av litteraturens mange kvinnefortellinger med Krogs *Albertine* som fremste eksempel. *En ærkeskjælm* er altså «en novelle der den narrative situasjonen står i sentrum» (Hennig, 2005, s. 96), og det er ikke den fortalte historien, men måten den blir fortalt på gjør effekt. «Novellen tematiserer på en komplisert måte både litteraturens «beslagleggelse» av tilhørere, den narrative troverdighetens kontekstavhengighet og den upålitelige fortellingens mangel på strukturelt sentrum» (*ibid.*) Som vi har sett er koherensbruddene i våre forhåndsdefinerte skjemaer knyttet til stedets funksjon, personenes rolle og tidens begrep sentrale elementer i at denne beslagleggelsen kan finne sted. I seg selv mindre originale elementer blir på en skisseaktig og improvisert måte satt sammen til en historie som fester seg i hukommelsen og dermed får innpass i vår erfaringshorisont.

«Se slike historier skal man fortelle, sa han. Dem er det marked for. Tusen takk, høystærede tilhører!» (Hamsun, 2007, s. 335) – disse er erkeskjelmens siste ironiske ord til sitt offer. Om han er en slyngel som rundstjeler naive mennesker eller om han er jeg-fortellerens dobbeltgjenger vil nok leserne av denne novellen aldri slutte å lure på. Koherensbruddene i fortellingen får leseren også til å revurdere bildet man danner av karakterenes identitet, forhold og hendelsenes logikk. Vi har sett at koherensbruddene undergraver vårt instinktive ønske om å finne et korrekt forklaringsskjema og om å forstå målet eller årsaken til menneskelige handlinger. Selv om vår søken etter et koherent bilde noen ganger ikke fører noe sted, lærer vi både emosjonelt og mentalt av å møte alternative verdener i litteraturen. Hamsuns novelle gjør i min lesning dette klart ved en parafrase av erkeskjelmens replikk: Se, slikt skal man fortelle historier!

Litteratur

Andersen, P. T. (2016). *Fortelling og følelse. En studie i affektiv narratologi.* Oslo: Universitetsforlaget.

Domsa, Zs. (2016). "Ser De da ikke at man svindler Dem?": En nærlesning av Knut Hamsuns novelle Hemmelig ve. *Skandinavisztikai Füzetek*, 6, s. 53-64.

Drangeid, M. (2014). *Litterær analyse og undervisning*. Oslo: Gyldendal Akademisk.

Festinger, L. (1957). *A Theory of Cognitive Dissonance.* Stanford, CA: Stanford University Press.

Hamsun, K. (1886). Synd. *Dagbladet.* 1-3. Lest 28. januar 2021: https://www.nb.no/items/c2852252a5e813cfaeaa13172727b5ba?page=0&searchText=Dagbladet%20Hamsun%20Synd%201886

Hamsun, K. (2007). *En erkeskjelm*. In Hamsun, K. *Samlede verker*, bind 17. Oslo: Gyldendal, s. 133-146.
Hamsun, K. (2007). *En erkeskjelm*. In Hamsun, K. *Samlede verker*, bind 17. Oslo: Gyldendal, s. 317-336.
Hennig, Å. (2005). Noveller, historier, skisser. In Dingstad, S. (ed.) *Den litterære Hamsun*. Bergen: Fagbokforlaget, s. 77-103.
Horváth, M. (2019). Koherenciateremtés, koherenciatörés és meglepetés az evolúciós-kognitív narratológiában Bodor Ádám Konyhatitok című novellája alapján. *Literatura* vol. 45, 4/ 2019, s. 439-449.
Ingarden, R. (1931). *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*. Halle: Niemeyer.
Iser, W. (1970). *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa.* Konstanz: Universitätsverlag.
Krogh, Ch. (1999). *Albertine*. Oslo: Gyldendal.
Mai, A-M. & Ringgard, D. (2010) *Sted.* Århus: Aarhus Universitetsforlag.
Rossholm, G. (2017). Causal Expectation. In Krogh Hansen, P. et al (ed.) *Emerging Vectorts of Narratology*, Narratologia, 57, Berlin–Boston: de Gruyter, s. 207-228.
Stockwell, P. (2002). *Cognitive Poetics. An introduction*. London, New York: Routledge.
Stockwell, P. (2009). *Texture. A Cognitive Aesthetics of Reading.* Edinburg: Edinburgh University Press.
Aaslestad, P. (1996). Knut Hamsuns noveller. In Knutsen, N. (et al. eds.). *Hamsun i Tromsø: 10 foredrag fra Hamsun-konferansen ved Universitetet i Tromsø*. Hamarøy: Hamsun-Selskapet, s. 77-93.

"HERREGUD, JEG HAR DET SÅ ONDT!" - JEG-ETS OPPRØR MOT GUD I *SULT*

Diana LĂȚUG[1]

Abstract. ***Herregud, jeg har det så ondt!*** **- Jeg-ets opprør mot Gud i** ***Sult***. This article discusses the protagonist's ties with divinity in Knut Hamsun's first novel, *Hunger*. Using a close reading of the most illustrative fragments in this respect, the article exposes the ambivalence of this relationship and identifies three key concepts which form the basis of this ambivalent relation and clearly hint towards the novel's modernity: the opposition (motsigelsen), the omnipotence (allmektigheten) and the curse (forbannelsen).

Keywords: *opposition; omnipotence;curse; revolt; divinity; modernism.*

Artikkelen behandler jeg-ets opprør mot Gud i *Sult,* gjennombruddsromanen som gjorde Knut Hamsun berømt verden over. Tittelen på artikkelen er et sitat fra slutten av det første stykket[2] av romanen, et sitat som ender med et kategorisk utropstegn: "Herregud, jeg har det så ondt!"

Er det mulig for en person som føler seg så dårlig å be om guddommelig hjelp? Hvis svaret er ja, som tittelen viser, er spørsmålet hva som får en til å ha det så vondt, og for å gå videre, hvordan man oppfører seg i slike *krisesituasjoner*, som jeg velger å kalle dem. For å få et skikkelig svar på alle disse spørsmål, vil jeg analysere romanen *Sult,* Knut Hamsuns mesterverk fra 1890.

Først vil jeg gjerne skrive noen linjer om bokas resepsjon da den kom ut, for å vise hvor viktig verket er i verdenslitteraturen. "Da det første fragment av *Sult* ble offentliggjort 1888, ble det hilst velkommen som noe nytt i nordisk litteratur, både i kraft av sin stil og sin menneskeskildring. Nå, nærmere åtti år etterpå, virker romanen fremdeles forbausende moderne" (Eggen, 1966, s. 82). En annen viktig, og også spennende, synsvinkel å nevne er Ingar Sletten Kolloens etterforskning om resepsjonen av bokas første fragment: "Morgenbladets norske korrespondent rapporterte fra Kristiania at interessen rundt Knut Hamsuns novelle *Sult* nesten kunne sammenlignes med spenningensom var knyttet til utgivelsen av Ibsens nye drama, *Fruen fra havet.* Teksten i tidsskriftet hadde ifølge avisen avslørt i hvor liten grad Norge klarte å hegne (*hegne,* dvs. *støtte*) om sine unge talenter. "Endu en menneskealder efter Ibsens ungdom har et talent av Dostojevskis art vært i færd med å hungre ihjel midt i Kristiania."[3] (Kolloen, 2005, s. 123). *Sult* utkom endelig i juni 1890 på det lille forlaget P. G. Philipsen i København. Boka vakte betydelig oppsikt, men kritikerne var også nølendei sin domfordi den stod kraftig mot de forventningene man stilte til en roman den gangen. Men det finnes en berømt artikkel som støtter verkets positive betydning på det norske området: "En ny Personlighet og en ny Stil i Litteraturen! Et nervøst urolig Temperament og en Sprogets Virtuos! Det er de Indtryk, *Sult* gir af sin Forfatter. Han har sigtet dristigt. De vante literære Veje har han ikke villet gaa, men oppsøgt de bratteste Stier, de, som de store Russere og Franskmænd gaar for at naa frem til det højeste i psykologisk Fremstilling. Hamsun traakker dog ikke i deres Spor. Han gaar sin egen Vej." Slik begynner Dagbladets anmeldelse av *Sult* 12. juni 1890. I årene som er gått siden den gang, er boka stadig på nytt blitt hyllet som et hovedverk ikke bare i norsk, men i europeisk litteratur (Knutsen, 1975, s. 17).

Verket fikk stor oppmerksomhet da det kom, og tingene har ikke forandret seg så mye i dag, derfor er det naturlig for leseren å spørre om grunnen til bokas sterke inntrykk på publikum. Forklaringen er selvsagt at Hamsun, med dette verket, klarte å plassere seg som verdens første modernistiske forfatter, og dermed som Norges første modernist. Selv om dette ikke var hans intensjon, er *Sult* ei enestående bok nettopp på grunn av disse modernistiske trekk, som leseren kan identifisere.

For å gå videre, er forholdet til Gud en viktig og karakteristisk faktor når det gjelder de modernistiske trekkene som vakte så stor oppsikt for århundreskiftets publikum. Ikke bare da, med 1900-tallets forventninger,

---

[1] Diana Lățug holds a PhD in Norwegian literature at the Babeș-Bolyai University, Faculty of Letters, Department of Scandinavian Languages and Literatures. She had her public defence in 2017, and her scientific advisor was prof. dr. Sanda Tomescu Baciu. Romania. Domanins of interest: Norwegian language and literature, Scandinavian culture and civilisation, teaching.

[2] Dette er ordet som forfatteren bruker om romanens deler.

[3] Harald Hansen i danske Morgenbladet 2.12.88.

men også i dag, fins det personer som reagerer negativt på måten forfatteren velger å posisjonere seg i relasjon til guddommeligheten. I det som følger, skal man få et nærmere innsikt i denne problematikken.

> Jeg gik og gråt hele gaten nedover, følte mere og mere medynk med mig selv og gjentok gang på gang et par ord, et utrop som atter drev tårerne frem når de vilde stanse: “Herregud, jeg har det så ondt! Herregud, jeg har det så ondt!” (Hamsun, 2003, s. 43-44)

Dette er, som tittelen også viser, hovedpersonens ord da han befant seg i en krisesituasjon, på slutten av det første stykket. *Sult* kan altså oppfattes som en eneste lang monolog, i og med at det - stort sett - er et enkelt menneske som taler hele tida - om hans tilstand, om hva han føler på grunn av det som skjer med ham i virkeligheten.

> Hovedpersonen i *Sult* tilhører den mennesketype vi har vent oss til å assosiere med den moderne litteratur: Han er en outsider i samfunnet; romannen skildrer den ensomme menneskenes situasjon og forhold til omverdenen. Han er spilittet, ambivalent, usikker på sin identitet, ofte ledet av underbevisste impulser, iblant på grensen av vanvidd ... De fire “stykkene” i *Sult* skildrer fire hungerskriser – jeg-personen i *Sult* eksisterer for leserne bare i de periodene hvor han lidersultens og savnets mareritt. (Eggen, 1966, s. 82-83)

Disse tilstander får ham til å bruke forskjellige måter for å oppføre seg på, og på grunn av hans skiftende situasjon, er forholdet til Gud også skiftende. Dette synes jeg at det blir spennende å se litt grundigere på.

“Da Hamsun skrev *Sult* hadde hans forbilde Nietzsche erklært Gud for død. Men Gud er i høyeste grad til stede i Hamsuns roman. *Sult* inneholder for det første mange bibelske bilder, men viktigere er det at hovedpersonen ser sin triste skjebne i lys av historiene om Kristus, Kain og Job. Som Kristus på korset føler han seg forlatt, som Kain føler han seg forstøtt og som Job føler han seg forfulgt av Gud. På uforklarlig vis har Herren kastet sorg og ulykke over ham og utpekt ham til å lide.” (*Landslaget for norskundervisning,* 1989, s. 156).

Den første setningen hvor Gud er nevnt i Hamsuns roman, er på side 6: “Gud vet, tænkte jeg, om det aldrig skal nytte mig å søke efter en bestilling mere!”[4] Her kan man si at hovedpersonen hadde noen forventninger, eller kanskje en liten grad av tro på at tingene kunne forbedre seg med Guds hjelp, at han kunne få en jobb. Men klarer hovedpersonen å samarbeide med de guddommelige kreftene, eller går alt i oppløsning? Svaret er at tingene ikke forbedrer seg, hans tilstand er så forferdelig fra dag til dag at opprøret mot Gud stadig forsterkes. For eksempel, skal man bare se på noen uttrykksmåter helten bruker for å vise at han har det så dårlig. I `Første Stykke`, etter at han begynner å forstå tilstanden han befinner seg i, sier han side 11: “Herregud, hvor alting hadde lyst til å gå bakvendt for mig!”, som om han håper at livet ikke skal fortsette å være så ille for ham. “Herre, min Gud og Fader! ropte jeg i smærte, og jeg gjentok dette rop mange ganger i træk uten å si mere”, er heltens neste utrop på side 26, så snart som han legger merke til at alle hans optimistiske tanker forsvinner litt for litt. “Herregud hvor det var plat umulig for mig å holde mig over vande hvad jeg end prøvet med!” fortsetter han med å si når han føler seg håpløs, ved begynnelsen av det tredje stykket. “Herregud, om det bare blev en ende på det nu! Jeg vilde inderlig gjærne dø” (s. 105). Alle disse utrop hører ut som om han forsøker å få et svar på hvorfor han har det så dårlig. Han signalerer sin tilstand og venter på at også de andre skal se den, men hans største ønske er å få Guds oppmerksomhet.

I motsetning til historien om Job, kommer i *Sult* helten ikke til noen forsoningmed Gud. For eksempel kneler han og takker Gud når det går ham godt, i første stykke: “Denne strålende følelse av å være kommet ovenpå henrykte mig og gjorde mig taknemmelig mot Gud og alverden og jeg knælte ned ved sengen og takket Gud med høi røst for hans store godhet mot mig denne morgen... Det er Gud! det er Gud! ropte jeg til mig selv, og jeg gråt av begeistring over mine egne ord...” (s. 29).

Men etter hvert kommer det et stadig villere opprør mot Gud. Grunnen til det er at helten ikke kan forstå hvorfor han ikke får et raskt svar fra guddommeligheten. Hans mening er at han fortjener hele oppmerksomheten, nettopp på grunn av denne forferdelige tilstanden han må tåle. Hans situasjon er jo håpløs, ingen vil gi ham noe sted å bo eller jobb, så hvorfor får han ikke litt hjelp fra Gud, som er i himmelen og ser på alt? Dette som er ennå viktigere, er at de guddommelige kreftene, i stedet for å lette situasjonen, gjør den enda vanskeligere å holde ut. Typisk for dette er et sitat fra det første stykket: “Tanken på Gud begyndte atter

[4] Alle sitatene fra *Sult* brukt her tilhører til den allerede nevnte utgaven.

å opta mig. Jeg syntes det var høist uforsvarlig av ham å lægge sig imellem hver gang jeg søkte efter en post og forstyrre det hele aldenstund det bare var mat for dagen jeg bad om" (s. 27).

Om hovedpersonen i *Sult* får vi nesten ikke vite noen ting, men en ting som blir tydelig, er hans sterke forhold til Gud. Han bruker av og til bibelske ord og vendinger, og han forholder seg hele tida til Gud. Men hans forhold til Gud er ambivalent: han takker Gud når det går bra, for han føler det er Gud som gir ham inspirasjon til å skrive, og han forbanner Gud når det går dårlig. Et typisk trekk for ham er at han ikke bøyer seg i motgang, han blir bare mer og mer trassig, i kontrast til Job, som jo aksepterer sine problemer, selv om han synes det er ufortjent.

Sentrale begrep i forholdet mellom jeg-et og Gud

Jeg synes det er lettere å følge hovedpersonens skiftende forhold til guddommeligheten ved valgt av noen enkle begreper.

Det første begrepet er *motsigelsen.*Dette er ordet som beskriver fortsettelsen av heltens forhold med Gud. Helten er for stolt til å akseptere at alt som skjer med ham, har som formål å forsone ham med Gud. Nei, slike ting er helt umulige, det er ikke avhengig av hva Gud har til hensikt med alle disse forbannelser; det som er sikkert er at jeg-et ikke skal la seg ydmyke til de grader. Faktisk er dette nøkkelsyntagmet nødvendig for en skikkelig forståelse av romanen: helten er for stolt til å la seg ydmyket av noe, uansett hva dette egentlig består av – sult, forbannelser, sykdommer eller andre typer vanskeligheter. Et talende sitat for denne forklaring står på side 18: "Jeg sat der på bænken og tænkte over alt dette og blev mere og mere bitter mot Gud for hans vedholdende plagerier. Hvis han mente å drage mig nærmere til sig og gjøre mig bedre ved å utpine mig og lægge motgang på motgang i min vei så tok han litt feil, kunde jeg forsikre ham [...] Stubber av min børnelærdom randt mig ihu, Bibelens stiltone sang for mine ører og jeg talte sagte med mig selv og la hodet spydig på siden [...] Hadde ikke min himmelske fader sørget for mig som for spurvene under himlen og vist mig den nåde å peke på sin ringe tjener? [...] Men han lot mig gå med fred og han lot mig gå med det åpne hul. Og intet ondt vederfores mig av Gud som er Herren i al evighet..." (s. 18).

Det andre begrepet som man, etter mitt syn, kan knytte til jeg-ets stilling til guddommeligheten i *Sult,* er *allmektigheten.* Helten beviser, mot slutten av det første stykket, at han eier kristne kunnskaper om rollen Gud har i verden, og om måten Han behandler synderen på om denne gjør en kapitalsynd:"Og oppe i himlen sat Gud og holdt et våkent øie med mig og påså at min undergang foregik efter alle kunstens regler, jævnt og langsomt, uten brudd i takten. Men i helvedes avgrund gik de arge djævler og skjøt bust over at det varte så længe inden jeg gjorde en kapitalsynd, en utilgivelig synd, for hvilken Gud i sin retfærdighet måtte støte mig ned..." (s. 75).

Når det gjelder vårt tema, er *forbannelsen* det begrepet romanen avsluttes med. Hovedpersonen forbanner Gud på midten av det annet stykke: "Da jeg var kommet utenfor, stanset jeg og sa høit midt på åpen gate idet jeg knyttet hænderne: Jeg skal si dig ett, min kjære herre Gud: du er en noksagt! Og jeg nikker rasende med sammenbitte tænder op mot skyerne: Du er fan ta mig en noksagt!" og i den store opprørstalen i tredje stykke tyr han til enda sterkere blasfemiske uttrykk, parodierer bibelspråk, slik at Gud blir satt inn i djevelens sted. "Jeg vil fra denne Stund forsake alle dine Gjærninger og alt dit Væsen, jeg vil forbande min Tanke om den tænker paa dig igjen og rive mine Læber av om de nævner dit Navn." Dessuten, forholder han seg ironisk, takket være hans overordnet holdning som han aldri må miste, til tross for livet sitt.

For å komme til en konklusjon, synes jeg at denne analyse av den navnløse hovedpersonens forhold med guddommeligheten, er spennende å følge. Det er nyttig lesning. Med *nyttig* mener jeg at romanen avslører et annet viktig trekk ved verkets modernitet. Man måtte også legge merke til hva forfatteren av artikkelen *Job-motivet og Gudsopprøret i 'Sult'* peker på: "I mye modernistisk diktning finnes det ingen forestilling om en guddom. Himmelen er tom. I *Sult* er Gud ennå en realitet - en negativ realitet - som mennesker gjør opprør mot. For *Sult*-helten er Gud et ondt prinsipp som han nekter å bøyeseg for." (*Landslaget for norskundervisning,* 1989, s. 157) Men påstanden, som faktisk er et spørsmål, og som jeg velger å avslutte innlegget mitt med er den følgende: hva om *Sult*-helten hadde en total annen stilling til Gud? Hva om jeg-personen gav guddommeligheten sin fulle og hele tro, uavhengig av omgivelser, uavhengig av perioden hans forferdelige tilstand varte? Kunne han ikke ha erklært da at, som Salmen 23 sier i begynnelsen: "Herren er min hyrde, mig fattes intet. Han lar mig ligge i grønne enger, han leder mig til hvilens vann."[5]

[5]http://www.biblegateway.com/passage/?search=psalm%2023;&version=5

Bibliografi

Eggen, E. (1996). Menneskets og tingene; *Norsk litterær årbok*; Leif Mæhle og Otto Hageberg. Oslo: Det Norske Samlaget.

Hamsun, K. (2003). *Sult.* Trondheim: Gyldendal Norsk Forlag.

Hamsun, K. (1989). *Sult; LNUs LITTERATURSERIE; Landslaget for norskundervisning* (*LNU*). Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Sletten Kolloen, I. (2005). *Hamsun Svermeren.* Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Knutsen, N. (1975). *Norske forfattere i nærlys.* Oslo: Aschehoug.

OLD NORSE PHILOLOGY, FOLK LITERATURE, POLAR LITERATURE, ROMANIAN HISTORY, LINGUISTICS

STAVKYRKJEPREIKA I GAMMALNORSK HOMILIEBOK

Odd Einar HAUGEN[1]

Abstract. The stave church sermon in the Old Norwegian Homily Book. There is a striking resemblance between Biserica Cizer in Cluj (Ill. 1) and Norwegian stave churches, as represented by the one from Høre in Valdres (Ill. 2). Even if these churches have been built in different periods and in different ways, the wooden architecture of Romania and Norway has obvious similarities, in spite of the geographical distance. The remaining 28 Norwegian stave churches testify to a building technique which is unique. On a sill frame, *syllstokkar*, staves were raised and kept together by horizontal beams, on which the roof was set up by trusses. In the Old Norwegian Homily Book, written shortly after 1200 (Ill. 3), the renowned stavechurch homily (Ill. 5) offers a detailed allegorical interpretation of the various building elements in the stave church, as shown in Ill. 6 and 7, and Table 1. The elements correspond on one level to the church as a community and on another level to the individual Christian. The text of the Homily Book has now been made available through the *Editio latissima* project. The diplomatic rendering of the Old Norwegian text can be displayed side by side with the photographic facsimile (Ill. 4), as well as with the translation into modern Norwegian (Ill. 7). Each word can be shown with full morphological annotation, i.e. its lemma (the entry in a dictionary) and its grammatical form. Hopefully, this will add to the longevity of this remarkable homily and its context.

Keywords: *Old Norwegian language; Homilies; Allegorical interpretation; Medieval Norwegian architecture; Stave churches; Wooden structures.*

1. Kyrkjer i nord og i sør

Då eg i byrjinga av mai 2018 vandra gjennom den store etnografiske parken Romulus Vuia i Cluj, vart eg slått av ein bygning som utan tvil måtte vere ei kyrkje. Det kunne vel aldri vere ei stavkyrkje? Her var svalgangar, spontak, takryttar og spir. Kan hende var takforma enklare enn den vi kjenner frå dei norske stavkyrkjene, men der stod no bygninga, tjørebreidd og trygg i det grøne landskapet (ill. 1). Ja, då eg seinare såg på fotografiet av kyrkja på utandørsmuseet, slo det meg at det ikkje var så mykje som skilde dette landskapet frå eit norsk landskap, og då helst det blidare og bølgjande landskapet ein kjenner frå det indre Austlandet. Slik er det i Valdres, der det er ei fin samling av ståande stavkyrkjer – Øye, Høre, Hegge og Lomen. Men det kunne då aldri vere ei norsk stavkyrkje som hadde teke den lange vegen til Romania? Tanken var ikkje heilt umogleg, for det er verkeleg ei stavkyrkje som vart demontert i 1842 og flytta til Schlesien i det dåverande Preussen, no Karpazc i Karkonosze i Polen. Det er Vang stavkyrkje, også den reist i Valdres, truleg på slutten av 1200-talet (Hauglid, 1976, s. 338). Biserica Cizer, som kyrkja i Romulus Vuia er kalla, er lafta utan bruk av ståande stavar, og det innvendige, tønneforma taket er av eit heilt anna slag enn det vi finn i dei norske stavkyrkjene. Ettersom kyrkja er bygd i 1773, er all tvil rydda av vegen – då hadde ein for lengst slutta å reise kyrkjer som stavbygg. Men den har ei norsk tilknyting like fullt, for gjennom eit samarbeid mellom det etnografiske museet i Cluj og norske fagmiljø har det i dei siste åra lykkast å restaurere og formidle arbeidet med denne kyrkja og ei liknande kyrkje, Biserica Petrindu.[2] For forfattaren av denne artikkelen er det slåande fellestrekk mellom den norske og rumenske trearkitekturen, sjølv om ein altså skal vere varsam med å skode hunden på håra – eller kyrkja på konturen.

Det er ikkje meir enn 28 bevarte stavkyrkjer i Noreg i dag, og då er ikkje Vang og andre flytta eller rekonstruerte kyrkjer tekne med. Mange av dei bevarte stavkyrkjene er einskipa og ser etter måten smålåtne ut, slik som den bordkledde og kvitmalte stavkyrkja i Undredal, Aurland kommune, opphavleg ei gardskyrkje. Like enkel er den vesle Haltdalen stavkyrkje, som vart bygd i 1170-åra og flytta i 1937 til Sverresborg i Trondheim. Andre stavkyrkjer har eit heva midtrom og kan vere utstyrte med svalgang og avtrappa takkonstruksjonar, slike som Hopperstad stavkyrkje i Vik i Sogn. Det er gjerne slik vi tenkjer på stavkyrkjene, aller mest overdådig i Borgund og Heddal stavkyrkjer. Her skal vi ta Høre stavkyrkje i Vang kommune som døme på ei mellomstor stavkyrkje av typen med heva midtrom (ill. 2).

---

[1] Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium, Universitetet i Bergen. Faglege interesser: Gammalnorsk språk og litteratur, tekstkritikk, tekstkoding og lingvistisk annotasjon, fontutvikling, korpusoppbygging.

[2] Dette arbeidet er omtalt på ei fleirspråkleg nettside, http://woodenchurchesofcluj.com/nb/biserica-cizer/, lesen 29. mars 2021.

Ein gong var det kanskje så mange som tusen stavkyrkjer i Noreg – dei fleste stader vart det først reist ei trekyrkje, og seinare vart denne riven til fordel for ei større kyrkje, i stein eller tømmer. Det er derfor helst på mindre kyrkjestader at vi enno har ei stavkyrkje ståande der den ein gong vart reist. Det store fleirtalet av



Ill. 1. Biserica Cizer, bygd 1773, og i 1968 flytta til den etnografiske parken Romulus Vuia i Cluj.



Ill. 2. Stavkyrkja i Høre, Vang i Valdres, bygd i 1180 eller kort etter. Kyrkja har hatt svalgangar, men desse vart fjerna under ei større ombygging i 1822. Då vart også det gamle spontaket skift ut med takstein.

dei bevarte kyrkjene vart bygde i perioden 1150–1350, men somme er eldre, m.a. er Hopperstad stavkyrkje i Vik i Sogn datert til ca. 1130, om lag samtidig med Urnes stavkyrkje lenger inne i Sognefjorden, ei stavkyrkje som er rekna som den eldste ståande stavkyrkja. Dateringane av stavkyrkjene har skifta over tid, og har i det siste fått støtte i årringsdatering av tømmeret. Men sjølv om ein kan få nøyaktige årstal på dei stokkane som blir undersøkte, kan ein ikkje vere sikker på at heile bygningen har denne dateringa. Mange av dei bevarte kyrkjene vart bygde på restane av eldre kyrkjer, og materialet i desse vart gjenbrukt. Dermed kan den same kyrkjebygningen, slik han står no i dag, få ulike dateringar. For eksempel er det årringsdatering på trevirket i Urnes stavkyrkje som dels er frå 1069/1070 og dels frå 1129/1130.[3] Det skal ha vore to eldre stolpekyrkjer på Urnes før den noverande stavkyrkja vart bygd, og materiale frå stolpekyrkjene vart sikkert gjenbrukt i stavkyrkja. Stolpekyrkjer var bygningar der stavane vart sette rett ned i bakken og dermed utsette for råte. Dei vart erstatta av stavkyrkjekonstruksjonen, der stavane er sette ned i liggjande syllstokkar.

Berre unntaksvis kan ein få ei heilt sikker datering av ei stavkyrkje. Det gjeld den nemnde Høre stavkyrkje, der ei minneverdig innskrift er funnen og tolka av Aslak Liestøl (NIyR, bd. 5, N564, s.169–175). Her gjev vi den att i translitterering til normalisert norrøn ortografi:

> Þá, um þat sumar [létu] þeir brǿðr Erlingr ok Auðunn hǫggva til kirkju þessar, er Erlingr ja[rl fe]ll í Niðarósi.
>
> Den sumaren let brørne Erling og Audun hogge (tømmer) til denne kyrkja, då Erling jarl fall i Nidaros.

Det kan ikkje vere tvil om at Erling jarl i innskrifta er Erling Skakke Ormsson, som vi veit fall i slaget på Kalvskinnet mot Sverres menn. Dette skjedde i 1179 og vart eit vendepunkt i Sverres kamp for kongemakta. No har det vore utført årringsanalyse på tømmeret i kyrkja, og då vart det påvist ein stokk som vart felt vinteren 1178-1179 (Christie, Storsletten & Hoff 2012). Vi veit vidare at tømmeret til bygningar ofte vart liggjande til tørk ei tid, så dermed kan kyrkja daterast til 1180 eller kort etter. Det er sjeldan at ei datering kan underbyggast så godt av to uavhengige kjelder.

2. Stavkyrkja som allegorisk modell

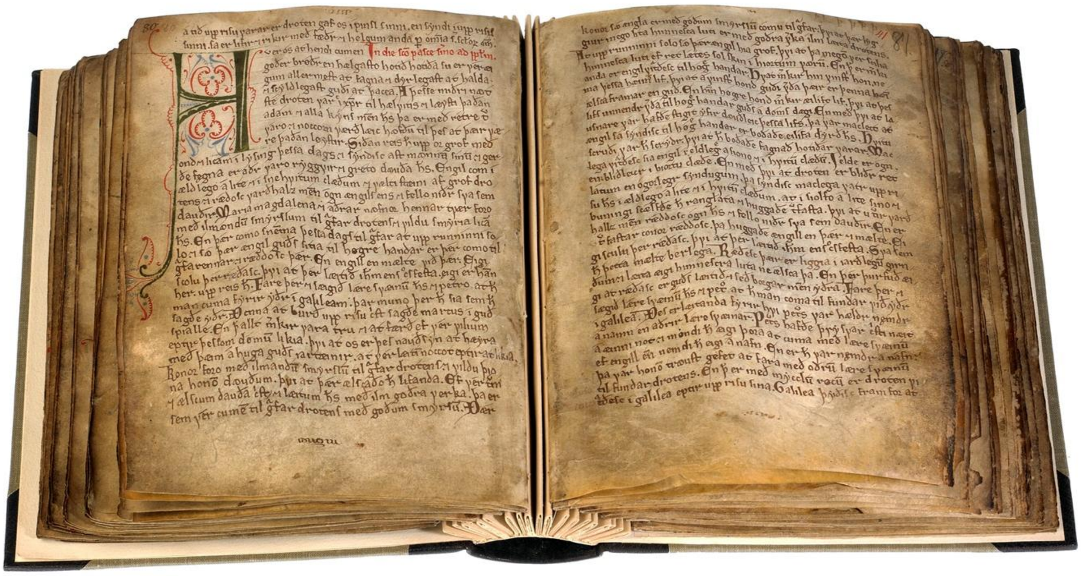
Stavkyrkjene må i si tid ha vore kjenslege i det utvendige og dei må også ha vore forståelege i konstruksjonen for folk flest, ettersom dei berande konstruksjonane var fullt synlege – stavane, stavlægjene, taksperrene, og kan hende også syllstokkane, som stavane stod i. I kyrkjerommet kunne ein bruke biletutsmykkingane som grunnlag for preika, slik Kristin Aavitsland (2010) gjev gode døme på. Men ein kunne også bruke sjølve kyrkjebygningen som døme, i form og i konstruksjon. Det er på forvitneleg vis gjort i det vi kallar stavkyrkjepreika i Gammalnorsk homiliebok frå tidleg på 1200-talet. Preika i denne boka brukar stavkyrkja som grunnlag for ei detaljert og allegorisk tolking av kyrkjelyden og den kristne læra, der kvar enkelt del av kyrkja blir tolka på to nivå, først som uttrykk for kristendommen som eit fellesskap og dernest som eit individuelt uttrykk.

Homilieboka har eit omfang på 80 blad, dvs. 160 sider, og er den eldste tilnærma fullstendig bevarte boka vi har frå Noreg (ill. 3). Den har signaturen AM 619 4° og ligg i dag i Den Arnamagnæanske Håndskriftsamling ved Københavns Universitet. Desse mellomalderbøkene var skrivne på pergament av øvde skrivarar, og dei kan sjå nesten like friske og fine ut i dag som dei gjorde for 700–800 år sidan. Mange av dei eldste bøkene manglar eitt og anna blad, slik også homilieboka, men tapet i denne er lite og mindre enn i mange andre kjende bøker frå denne tida. Namnet *Gammalnorsk homiliebok* er av nyare dato – bøker i mellomalderen hadde verken tittelblad eller forfattarnamn, men kunne etter kvart få namn etter eigar, innhald eller tilstand (jf. Jørgensen, 2013, s. 70–73). Som signaturen fortel oss, har boka kvartformat, nærmare bestemt 15,5 x 23 cm.[4] Når boka ligg oppslått, ser vi kor velkomponerte sidene er og innslaget av fargar i initialar (første bokstav i eit avsnitt) og i rubrikkar (avsnittstitlar, som regel i raudt), og dertil kjem forstørra bokstavar som innleier dei mindre delane av eit avsnitt. Denne visuelle rikdommen tente også til navigering i ei bok som opphavleg ikkje

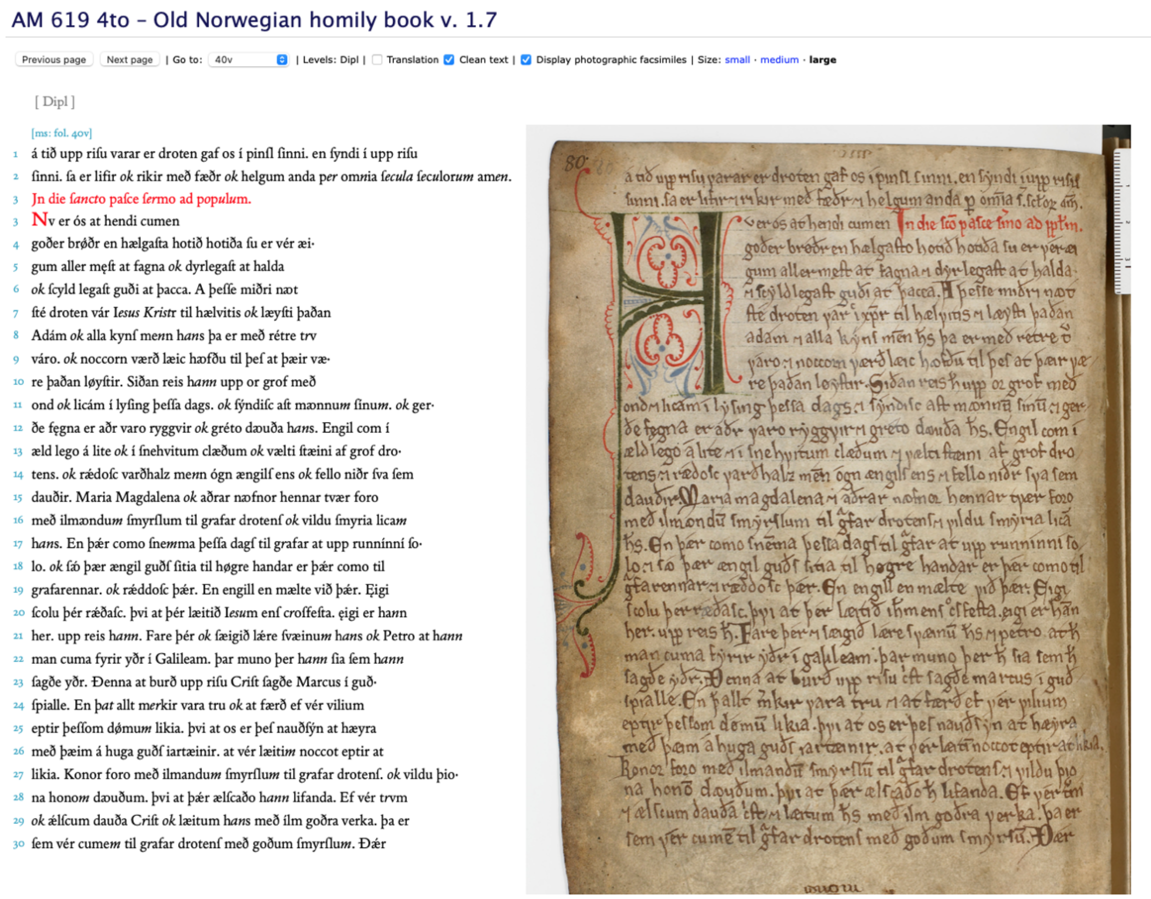
[3] Dette er nye resultat basert på fotodendrokronologi, omtalt av N. Tveter og K. Lunden Nilsen i *Gemini.no* 31. oktober 2019, https://gemini.no/2019/10/stavkirker-i-norge-er-eldre-enn-antatt (lesen 29. mars 2021).

[4] I dag svarar kvartformatet så nokolunde til A4, dvs. 21,0 x 29,7 cm, men når det i si tid vart brukt i katalogiseringa av mellomalderbøker, er det eit større spenn; for norrøne handskrifter kunne høgda varierer mellom 18 og 29 cm (Jørgensen, 2013, s. 43). Det er på denne bakgrunnen ein må forstå omtalar som "liten kvart", "stor kvart" o.l.

hadde sidetal eller innhaldsliste. I dag kan vi tilby dette handskriftet på ei digital plattform i *Medieval Nordic Text Archive*, der handskriftet er vist i faksimile og teksten attgjeven i trugen, diplomatarisk avskrift (ill. 4).

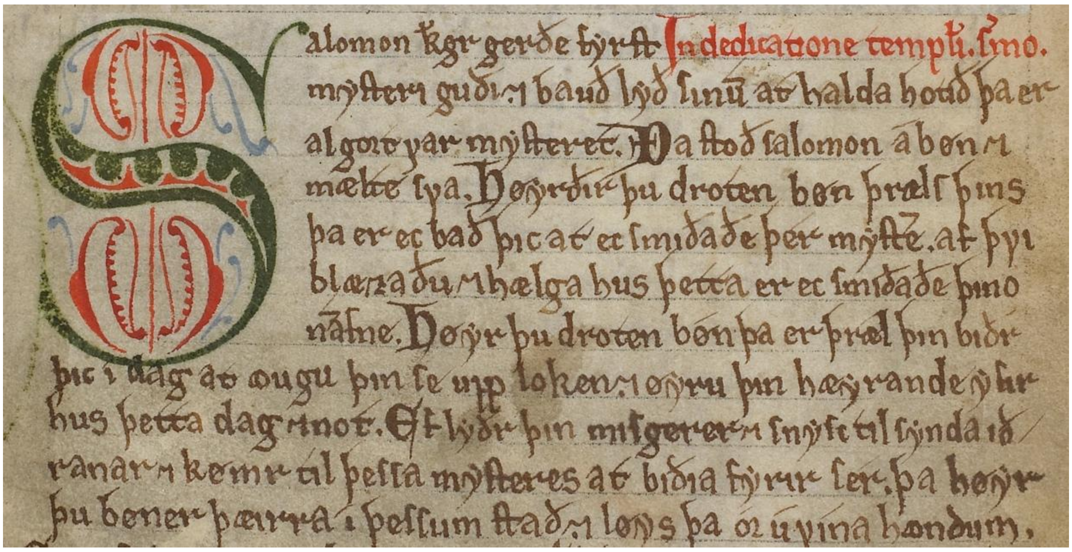


Ill. 3. Gammalnorsk homiliebok (AM 619 4°) i oppslag av sidene 40v og 41r (dvs. baksida, *verso*, av blad 40 og forsida, *recto*, av blad 41. Innbindinga er av nyare dato og gjer det enkelt å sjå korleis boka var oppbygd av legg. Kvart legg hadde 4 bladpar, som vart til 8 blad under falding og innbinding, og 8 blad svarar til 16 sider når ein paginerer både forsida og baksida av bladet. I denne artikkelen viser vi til handskriftet med bladnummer + *r* (for *recto*) eller *v* (for *verso*) + linjenummer. Den første linja på den venstre sida i illustrasjonen blir såleis 40v.1.



Ill. 4. Gammalnorsk homiliebok i *Medieval Nordic Text Archive* (www.menota.org). Her teksten utgjeven blad for blad og linje for linje i samsvar med handskriftet. Denne og mange andre utgåver av nordiske, særleg norske og islandske, mellomaldertekstar er tilgjengelege på https://clarino.uib.no/menota/catalogue (lesen 29. mars 2021)

Homilieboka inneheld ei samling på 30 preiker fordelte over kyrkjeåret, frå jul til allehelgensdag. I tillegg er det nokre andre tekstar, slike som Alkuins lærestykke om dygdene og lastene, *De virtutibus et vitiis*, omsett til gammalnorsk, og Herrens bøn med forklaring, også omsett til gammalnorsk (full oversikt i Haugen og Ommundsen, 2010, s. 247–249). Boka har truleg blitt til i tre fasar: først samlinga med preiker, som omfattar bl. 17r–68v og 73r–80v, deretter det nemnde stykket av Alkuin med ei julepreike attåt, på blada 1r–16v, og endeleg nokre få blad frå ei anna bok, men truleg skrive av den same skrivaren, blada 69r–72v. Eit godt stykke ut i samlinga finn vi den omtalte stavkyrkjepreika, på blada 47r.16 –49v.23, innleidd med den utsmykte initialen **S** (ill. 5).



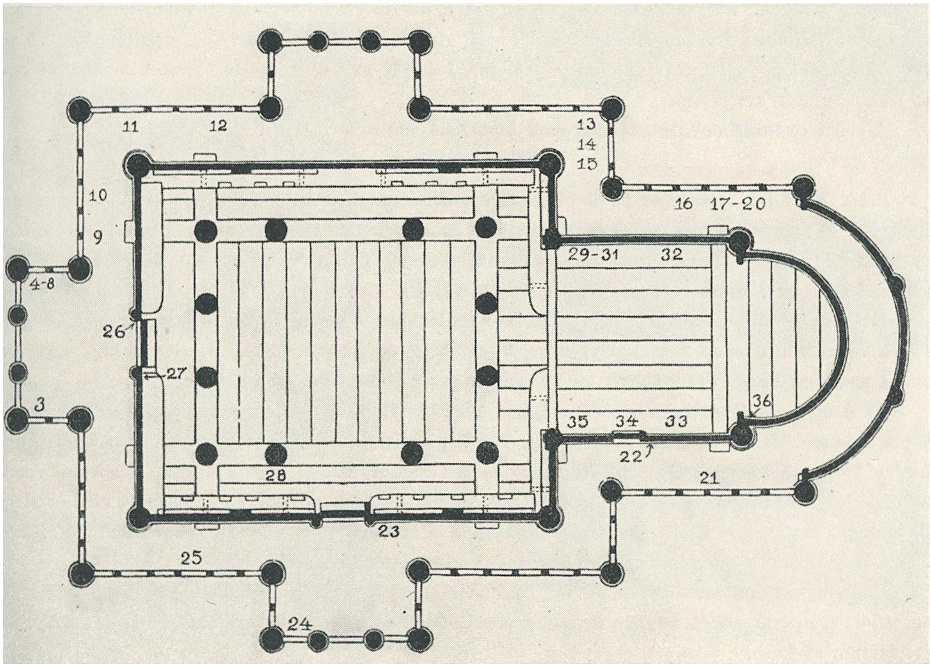
Ill. 5. Opninga av stavkyrkjepreika på bl. 47r, her i attgjeving av 47r.16–26. Den første setninga lyder i normalisert ortografi "Salomon konungr gerði fyrst mysteri Guði, ok bauð lýð sínum at halda hátíð þá er algǫrt var mysterit" (Kong Salomo var den første som bygde eit tempel for Gud, og då tempelet var fullført, bad han folket sitt om å kome saman og halde ei høgtid." I raudt står tittelen på preika på latin, "In dedicatione templi. Sermo" (Preike om vigselen av kyrkja).

Preika opnar med å føre kyrkjebygginga tilbake til kong Salomo, som bad Vår Herre velsigne dette huset han hadde ført opp. Herren høyrde bøna, og i preika heiter det at dette var opphavet til den årlege feiringa av kyrkja. For forfattaren av preika var kyrkjefeiringa eit tilskot til å fortelje om den nåden ein får i kyrkja, og det gjer han gjennom ein detaljert gjennomgang av bygningsdelane i kyrkja. For det er nemleg slik at kvar einaste del, frå golvet til taket, frå inngangen til koret, kan tolkast som eit bilete på kristendommen. Og det er ikkje berre ei tolking av kvar bygningsdel; alle har ei dobbel tyding. Dette er nykkelen til forståinga av stavkyrkjepreika:

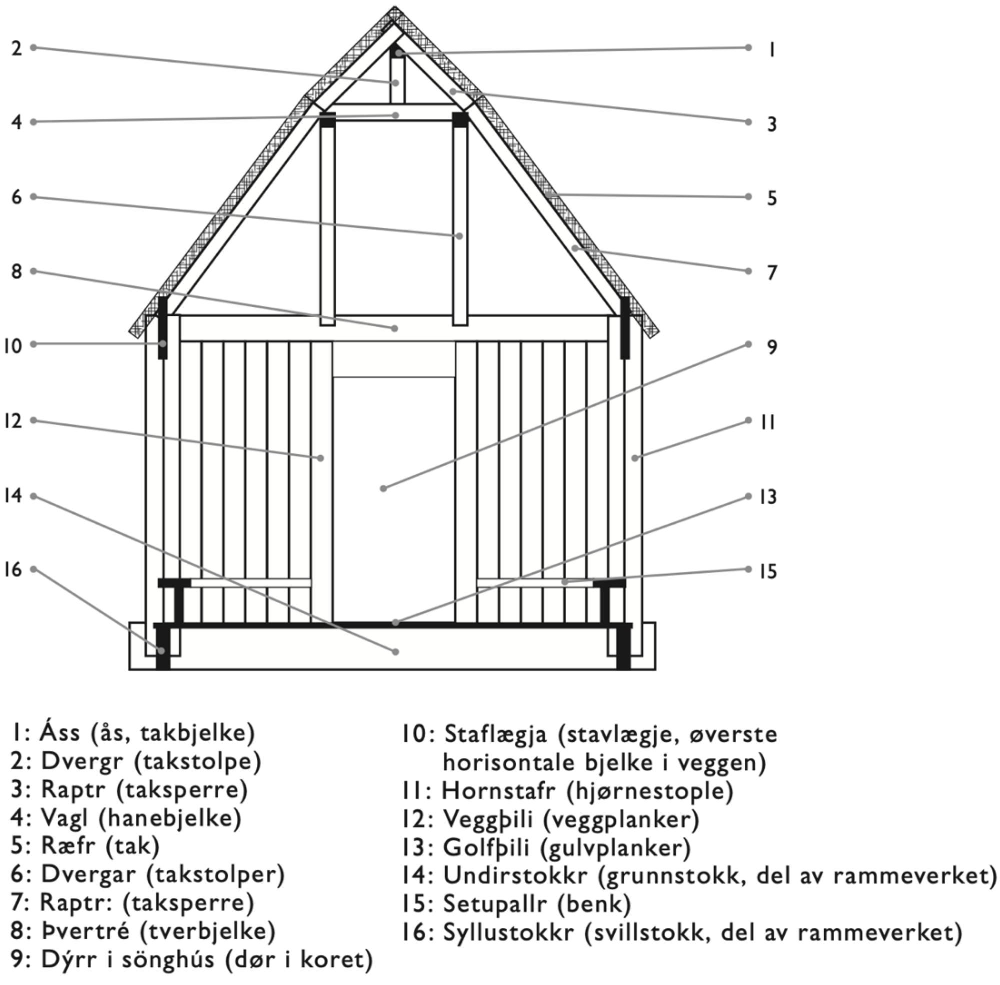
> En með því at einu nafni kallask á bókum kirkjan ok allr saman kristinn lýðr, þá munum vér segja hversu kirkjan merkir lýðinn eða hversu kristinn lýðr má kallask hǫll guðs. (Bl. 47v.15–18, her attgjeven i normalisert ortografi.)

> Og fordi kyrkjebygninga og kyrkjelyden blir kalla med eitt ord i bøkene, så skal vi greie ut om korleis kyrkja kan vere eit bilete på kyrkjelyden og korleis kyrkjelyden kan kallast Guds hall.

Grunnlaget for denne samanstillinga er omtalen i "bøkene", dvs. latinen, der ein brukar *ecclesia* om både bygningen og institusjonen. Dette utviklar forfattaren av preika til ei storstilt jamføring av kvar bygningsdel med kristendommen og deretter den einskilde kristne. I ei jamførande oppstilling er det slåande korleis ein kunne leggje ei dobbel tyding i så mange delar av kyrkja (tabell 1). Rekkjefølgja er ikkje heilt den same på dei to nivåa, men nesten alle momenta kjem med, bortsett frå at gjerdet rundt kyrkja og gravene berre er nemnde til ettertanke for den einskilde kristne.



Ill. 6. Plan over Borgund stavkyrkje, frå NIyR, bd. 4, s. 139. (Tala viser til plasseringa av dei 36 runeinnskriftene i kyrkja.) Det er verdt å merke seg at denne kyrkja har ein svalgang heile vegen rundt skipet og koret.



Ill. 7. Tverrsnitt av ei enkel stavkyrkje med plassering og namn på dei enkelte bygningsdelane. Illustrasjon frå Hörður Ágústssons artikkel "Kyrkjehus i ei norrøn homilie" (1976), attgjeven i J. Wellendorf (2013, s. 321).

Bygningsdel i kyrkja	Det kristne samfunnet 47v.15 –48v.7	Den einskilde kristne 48v.7–49r.24
Koret	Dei sæle i himmelen	Bøner og salmesong
Kyrkjeskipet	Dei kristne på jorda	
Alteret	Kristus	Kjærleiken
Alterduken	Heilage menn og kvinner	Gode gjerningar
Syllstokkane	Guds apostlar	Trua
Inngangen til kyrkja	Den rette trua	Vår evne til å skilje mellom godt og vondt
Døra i inngangen	Dei som held vranglære ute	Evna til å styre tunga
Golvplankane	Dei audmjuke, som blir tråkka på	Audmykt, lydnad og tålmod
Benkene	Dei barmhjertige som gjev miskunn og lindring	Barmhjertige gjerningar og trøyst
Dei to langveggene	Heidningane og jødane sameinte i ei tru, eit folk på kvar side	Gagnleg arbeid og det gode vi gjer av kjærleik til Gud og nesten
Frontveggen (tverrveggen med inngangen)	Vår Herre som sameiner dei to folka i éi tru	Kjærleiken til grannen
Døropning og gluggar	Lyset frå Vår Herre	Lyset frå Herrens bod
Tverrveggen mellom skipet og koret	Den heilage anden, som er nådeporten til himmelen, og som sameiner dei to folka i den same kjærleiken	Kjærleiken til Gud
Opninga mellom skipet og koret	Openberringa av det himmelske	Kjærleiken; di større den er, di mindre trong blir porten
Dei fire hjørnestolpane	Dei fire evangelia	Dei fire hovuddygdene: visdom, rettferd, styrke og måtehald
Taket	Blikket opp mot himmelen	Håp og dei tankar vi løfter til Gud
Langtømmerstokkane, dvs. stavlægjene	Dei styrande som leier dei kristne, som abbedane over munkane og høvdingane over folket	Truskap i gode gjerningar og tålmodet som ber håpet
Tverrbjelkane som støttar takåsen	Dei kristne leiarane som gjev råd til verdslege høvdingar	Fred og semje som held oss unna freistingar
Klokkene	Prestane	Forkynninga som vekkjer oss til gode gjerningar
Krossen og krusifiksa	Asketane som ber merke på kroppen av Kristi liding	Faste og vake som vi tek på oss
Gjerdet kring kyrkja		Ivaretakinga av det gode vi har lært av denne preika
Kyrkjegarden med gravene		Ettertanke for korleis vi skal leve vårt liv

Tabell 1. Den doble, allegoriske tolkinga av bygningsdelane i ei stavkyrkje. Frå Gammalnorsk homiliebok i AM 619 4°.

Stavkyrkjepreika er utan tvil eldre enn det einaste bevarte handskriftet, AM 619 4°, som er datert til kort etter 1200. Den eldste utforminga av preika må gå tilbake til 1100-talet, og på dette tidspunktet var mange av stavkyrkjene ganske enkle, berre med eit skip og eit kor. Hörður Ágústsson har valt ei slik kyrkje som utgangspunkt, som ein kan sjå av tverrsnittet i ill. 7. Like fullt kan ein lokalisere alle delane av bygningen i denne tidlege typen, også takkonstruksjonen. Det er slåande at det ikkje opptrer nokon svalgang i stavkyrkjepreika, endå dette er eit bygningselement som ein lett kunne ha gjeve ei allegorisk tolking. Som vi ser av grunnplanen i ill. 6, kan svalgangen seiast å ha same funksjon som koromgangane i steinkyrkjene, som t.d. rundt oktogonen i Nidarosdomen.

Det var lenge slik at den såkalla stavkyrkjepreika vart rekna som ei særskilt norsk preike, for stavkyrkjene er noko av det mest særeigne vi har av norsk bygningskunst. Rett nok er det ei stavkyrkje i Hedared, Borås i Vest-Götland, men dette er den einaste opphavlege, bevarte stavkyrkja utanfor Noreg. I sine kommentarar til Astrid Salvesens omsetjing skriv Erik Gunnes at stavkyrkjepreika ikkje er fullt så einestående som ein kunne tru, for det er mange døme på liknande preiker som tek for seg dei enkelte delane av ei steinkyrkje – han viser m.a. til Honorius Augustodunensis' *Gemma animae* (Gunnes, 1971, s. 176) og fleire andre parallellar. Det er verdt å merke seg at *Gemma animae* er nettopp den teksten som vart føydd inn som det nest-siste legget i AM 619 4° (jf. det før nemnde oversynet i Haugen & Ommundsen, 2010, s. 252).

Det er fleire av dei konstruktive eigenskapane i ei stavkyrkje som skil seg frå steinkyrkjene, m.a. dei fire hjørnestolpane, syllstokkane og stavlægjene. I preika er desse på overtydande måte føydde inn i heilskapen, så den som forfatta preika på norsk mål, må ha vist stor evne til å tilpasse stoffet til dei heimlege vilkåra, og utvikle allegorien til dei særeigne eigenskapane ved ei stavkyrkje. At stavkyrkjepreika ikkje var utan føredøme i europeisk samanheng, tek ikkje noko av sjølvstendet bort frå denne. Vi må ha lov til å feire preika som eit framståande bidrag til tolkinga av vår eigen arkitektur.

3. *Editio latissima*: fleire inngangar til teksten

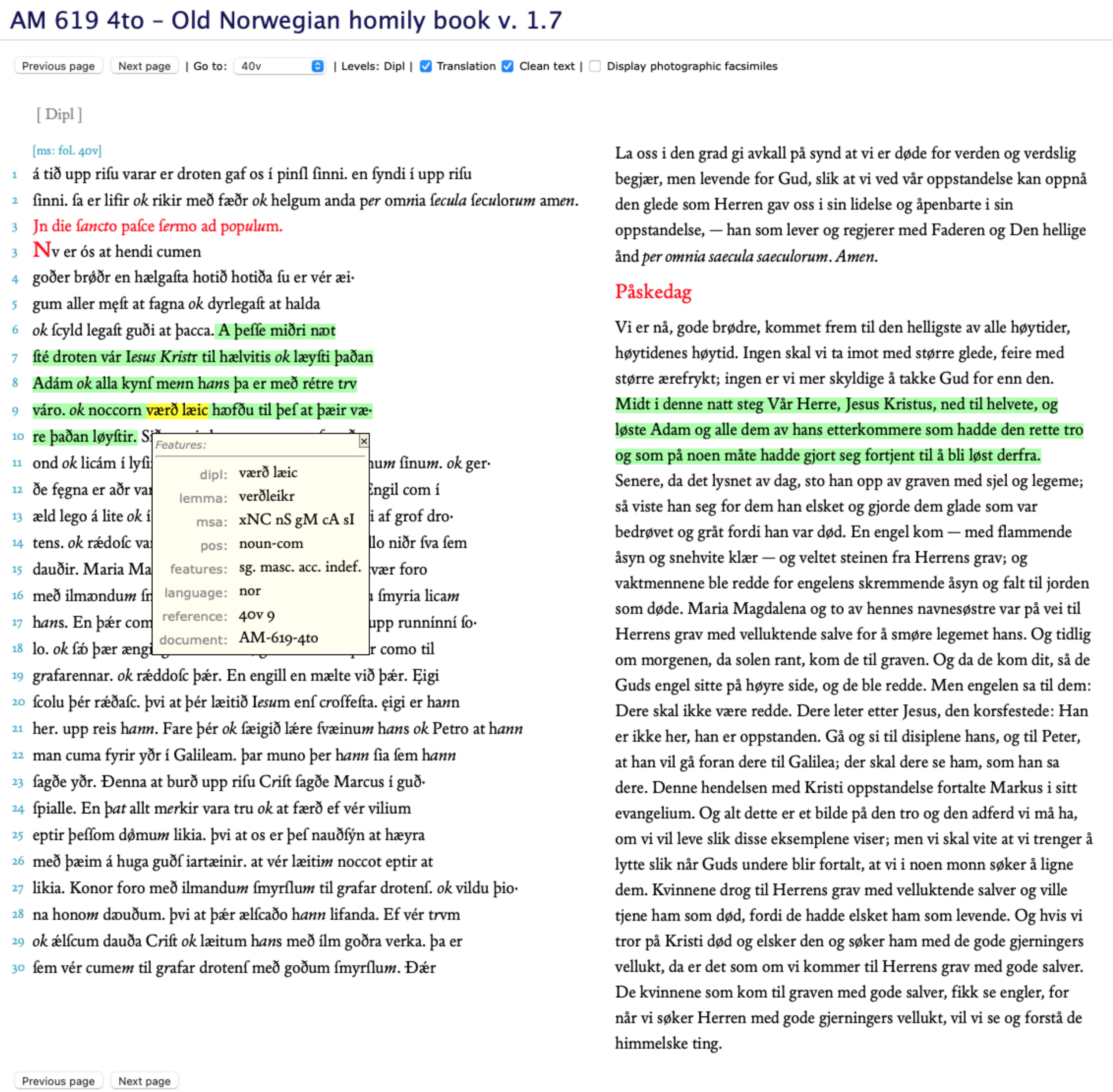
Den gamle norske homilieboka vart første gong utgjeven av Carl Richard Unger (1864), og deretter av Gustav Indrebø (1931). Indrebøs utgåve, som no er standardutgåva, følgjer handskriftet nøye i si diplomatariske attgjeving av teksten. For Indrebø, som truleg er mest kjend som språkhistorikar, var dette eit naturleg val – dei gammalnorske tekstane var primærkjelder til norsk språkhistorie, og då måtte dei attgjevast slik at dei ikkje underslo noko av den språkhistoriske utviklinga. Seinare kom homilieboka ut i ei faksimileutgåve med ei innleiing av Trygve Knudsen (1952), og endeleg i omsetjing til moderne norsk, først ved Astrid Salvesen (1971), innsiktsfullt kommentert av Erik Gunnes (1971), og i ei meir unnseleg omsetjing til nynorsk ved sokneprest Harald Hope (1972). Artikkelsamlinga ved Haugen og Ommundsen (2010) oppsummerer status og gjev ei ny tolking av oppbygginga av homilieboka. Men teksten finst enno ikkje tilgjengeleg i normalisert ortografi, slik som dei mange utgåvene i serien Íslenzk fornrit.

Eit stykke på vegen mot ei opning av denne teksten for dei som vil gå bakom omsetjinga, ligg no føre i det prosjektet som vi har kalla *Editio latissima*, utviklinga av det ein kan kalle digitale breiddeutgåver.[5] Målet med desse utgåvene er at tekstane skal formidlast på inntil tre nivå (faksimilært, diplomatarisk, normalisert) med parallelle fotografiske faksimilar i fargar, med morfologisk annotasjon (dvs. oppslagsform og grammatisk form for kvart ord i teksten), og om mogleg med ei parallell omsetjing til eit moderne språk, og gjerne også med syntaktisk annotasjon av teksten. Dette er ei lang og krevjande liste, men med Gammalnorsk homiliebok har vi no kome eit godt stykke på veg gjennom publiseringa i det digitale arkivet til Medieval Nordic Text Archive.[6]

Teksten er framleis berre attgjeven på det diplomatariske nivået, i samsvar med Indrebøs utgåve, men med fortolkingar av hans "Soleis", som han føydde til når det var eit ord som hadde ei form han meinte det var verdt å merke seg. Men han skreiv ikkje noko om kva som var grunnen til oppmerkinga. Etter å ha gått gjennom teksten, vart det stadig klarare for oss at han peikte ut former som anten hadde uventa ortografi (etter det vi veit om språket på denne tida, og det er rett mykje) eller – og her stakk nok språkhistorikaren seg fram – former som viste språkleg utvikling og variasjon. Vi veit at bøyingsendingane i komparativ av adjektiv og i presens partisipp vart utsette for forenkling i norsk allereie på 1200-talet. Det er slike former som Indrebø slår ned på, dvs. der det er ei ending på (normalisert) -*i* i staden for -*a*, eller omvendt. Vi har valt å føre inn framlegg

[5] Omtale på https://www.uib.no/en/rg/medievalphilology/140158/digital-text-editing-editio-latissima (lesen 29. mars 2021)
[6] Utgåva ligg på https://clarino.uib.no/menota/catalogue (lesen 29. mars 2021).

til korreksjonar etter vårt beste skjøn, slik at den digitale utgåva både gjev att forma i handskriftet og vårt framlegg til retting av denne, i samsvar med den gjeldande ortografien i handskriftet.



Ill. 8. Blad 40v i homilieboka (frå ill. 4 ovanfor) med originaltekst til venstre og omsetjing til høgre. Om ein klikkar på ei fritt vald setning, lyser denne opp i grønt og omsetjinga like eins – eller omvendt. Klikkar ein på eit ord, får ein opp den fulle morfologiske annotasjonen. Her ser vi at "værð læic", skrive i to ord i handskriftet, er akkusativ eintal av det maskuline substantivet *verðleikr*.

Homilieboka er fascinerande av meir enn ein grunn, ikkje minst fordi den byggjer opp ein norsk terminologi for dei kristne omgrepa, som i grunntekstane låg føre på latin. Her måtte språket endevendast for å finne meir eller mindre synonyme uttrykk, og nye ord måtte skapast på grunnlag av det heimlege ordtilfanget. Det var inga lita oppgåve, og det gjer at teksten mange stader ikkje er heilt enkel å lese utan at sjølv trente lesarar må bruke ordboka jamt og trutt. Vår breiddeutgåve tilbyr to hjelpemiddel. Det eine er at kvart ord i teksten har full morfologisk annotasjon, slik at når ein klikkar på det, får ein sjå oppslagsforma (lemma) av ordet og den grammatiske forma (som vist i ill. 8). Det andre er at ein kan få omsetjinga parallelt med originalen, slik at når ein klikkar på ei vilkårleg setning, vil den parallelle setninga bli avmerkt i omsetjinga – og omvendt (også vist i ill. 8). Takk vere velvilje frå Universitetsforlaget, har vi kunna leggje ut Astrid Salvesens omsetjing frå 1971. Under utvikling er dessutan samanknytinga med den syntaktiske annotasjonen

av teksten, som vart utført på Menotec-prosjektet i åra 2010–2012.[7] Retningslinjene for både den morfologiske og syntaktiske annotasjonen vart forfatta av Fartein Th. Øverland og forfattaren, og dei er publiserte både på norsk og engelsk (Haugen & Øverland 2014).

Vi er enno ikkje heilt i mål med denne utgjevinga, fordi vi ønskjer å leggje til eit normalisert nivå parallelt med det diplomatariske, og gjerne også eit faksimilært nivå. Men alt no meiner vi at homilieboka er gjort mykje lettare tilgjengeleg i si nye digitale form. Så for den som måtte ha lyst til å gjere seg kjend med stavkyrkjepreika i handskriftet, er det berre å opne blad 47r og gje seg i kast med teksten – frå handskriftet i fotografisk faksimile via diplomatarisk tekstattgjeving med ordforklaringar like fram til omsetjinga. No er det drygt 800 år sidan boka (og stavkyrkjepreika) vart skriven ned, men vi trur dette språklege og kulturelle minnesmerket, boka og preika, kjem til å leve i lang tid.

Litteratur

Ágústsson, H. (1976). Kyrkjehus i ei norrøn homilie. *By og bygd* 25, s. 1–38.

Christie, S., Storsletten, O. & Hoff, A.M. (2012). Høre kirke. Nettversjonen av *Norges kirker*, på https://norgeskirker.no/wiki/Høre_kirke (lesen 29. mars 2021)

Gunnes, E. (1971). Innledning og kommentar i *Gammelnorsk homiliebok*, oversatt av A. Salvesen. Oslo: Universitetsforlaget.

Haugen, O.E. & Ommundsen, Å. (red.) (2010). *Vår eldste bok: Skrift, miljø og biletbruk i den norske homilieboka*. Oslo: Novus.

Haugen, O.E. & Øverland, F.Th. (2014). *Retningslinjer for morfologisk og syntaktisk annotasjon av gammalnorsk tekst*. Bergen Language and Linguistic Studies 4:1. Bergen: Universitetet i Bergen. https://bells.uib.no/index.php/bells/issue/view/157 (lesen 29. mars 2021).

– *Guidelines for Morphological and Syntactic Annotation of Old Norwegian Texts*. Bergen Language and Linguistic Studies 4:2. Bergen: University of Bergen. https://bells.uib.no/index.php/bells/issue/view/158 (lesen 29. mars 2021)

Hauglid, R. (1976). *Norske stavkirker.* Bd. 2, *Bygningshistorisk bakgrunn og utvikling.* Oslo: Dreyers forlag.

Hope, H. (1972). *Gamal norsk homiliebok*. Omsett av H. Hope. [Bergen]: Norsk bokreidingsforlag.

Indrebø, Gustav (utg.) 1931. *Gamal norsk homiliebok*. Oslo: Kjeldeskriftfondet. Opptrykk, Oslo: Universitetsforlaget, 1966.

Jørgensen, J.G. (2013). Håndskrift- og arkivkunnskap. I O.E. Haugen (red.) *Handbok i norrøn filologi*. Bergen: Fagbokforlaget, s. 250–301.

Knudsen, Trygve (utg.) (1952). *Gammelnorsk homiliebok etter AM 619 qv.* Corpus codicorum Norvegicorum medii aevi, Quarto series, vol. 1. Oslo: Selskapet til utgivelse av gamle norske håndskrifter.

NIyR = *Norges Innskrifter med de yngre Runer*. Utg. Magnus Olsen & Aslak Liestøl mfl. 5 bd. Oslo: Norsk Historisk Kjeldeskrift-Institutt, 1941-1960.

Salvesen, A. (1971). *Gammelnorsk homiliebok*, oversatt av A. Salvesen. Oslo: Universitetsforlaget.

Unger, C.R. (utg.) (1864). *Gammel norsk homiliebog*. Christiania: Brøgger & Christie.

Wellendorf, J. (2013). Lærdomslitteratur. I O.E. Haugen (red.) *Handbok i norrøn filologi*. Bergen: Fagbokforlaget, s. 302–355.

Aavitsland, K.B. (2010) Visualisert didaktikk? Det talte og det malte ord i norsk middelalder. I O.E. Haugen & Å. Ommundsen (red.) *Vår eldste bok: Skrift, miljø og biletbruk i den norske homilieboka*. Oslo: Novus, s. 217–245.

[7] Menotec-prosjektet er omtalt på https://en.wikipedia.org/wiki/Menotec (lesen 29. mars 2021)

ROALD AMUNDSEN'S SOUTH POLE BOOK (1912)

Henning Howlid WÆRP[1]

Abstract. Roald Amundsen's South Pole Book (1912). The Norwegian polar explorer Roald Amundsen published a book after each of his five expeditions: about the Northwest Passage, 1903-1907 (1907), the Northeast Passage, 1918-1920 (1921), the South Pole expedition, 1910-1912 (1912) and about the two attempts of reaching the North Pole (1925, 1926). In addition he published an autobiography in 1927, the year before he disappeared while flying on a rescue mission in the Arctic. Amundsen´s most famous expedition is the South Pole expedition, the race to reach the South Pole before the British party led by Robert F. Scott. The book *Sydpolen* (The South Pole) is however not regarded to be very engaging; and Amundsen is certainly a much weaker stylist than his fellow Fridtjof Nansen. Amundsen's expedition report *Sydpolen* certainly has its weaknesses, but also some strengths. The article will discuss some aspects of the text.

Keywords: *Roald Amundsen; The South Pole; expedition literature.*

When Roald Amundsen was back on the polar ship *Fram* on the 27th of January 1912, after he had been at the South Pole a month earlier, writing a report about his expedition was a priority, because it would earn him money. That Amundsen began to write before he returned home, is evident for instance from a statement in his first chapter: "Here I sit among palm trees, surrounded by the most wonderful vegetation, eating luscious fruits, and writing the story of the South Pole". ("Her sitter jeg i palmenes le, omgitt av de vidunderligste vekster, fråtsende i de herligste frukter og skriver – Sydpolens historie", Amundsen 2003, p. 41). The environment which he now described, was that which he had seen as a guest of Don Pedro Christophersen in Argentina, a Norwegian businessman, landowner, and diplomat.

That opening scene is a striking contrast between where Amundsen sits and what he writes about, or between warm exuberance, and cold and ice. But one's expectation of a change back and forth between the environment described by the author being surrounded by palm trees and his earlier travels among the ice, is not fulfilled. A more imaginative author would have made use of that contrast.

A simplified history

Apart from the enticing beginning of the chapter, the entire first chapter, "Story of the South Pole", is a simplified review of earlier attempts to conquer the Antarctic. The final chapter is also disappointing, for the story ends in Hobart, the capital city of Tasmania, and therefore we cannot follow Amundsen to his triumphal reception in Norway. In a private letter, he wrote: "I will omit chapter VII: *Home Again,* as it is impossible to do anything more about it". ("Jei sløifer kapitel VII: Hjemme igjen. Som du nok forstår er det umulig at prestere noe større om det", Bomann-Larsen 2003, p. 184). One of the team members, Kristian Presterud, was asked to write the chapters "Southward" and "Northward"*,* which describe the sea voyage, and Amundsen wanted the poet Vilhelm Krag to add some visual imagery to the descriptions. Amundsen is clearly struggling with his own style of writing. He just describes what had actually happened, and imaginative descriptions of Nature, for which Fridtjof Nansen is so famous, can barely be found in Amundsen's writings. He prefers facts over feelings. One does however not miss

---

[1] Professor of Nordic literature at UiT – The Arctic University of Norway. Areas of interests: Arctic literature, Norwegian novels, nature poetry and the prose poem. His latest book, *"Hele livet en vandrer i naturen"* (Throughout Life One Walks in Nature), deals with ecocritical readings of Knut Hamsun's novels (2018). Wærp is a literary critic for the Norwegian newspaper *Aftenposten*, and has served as co-editor of *Edda: Scandinavian Journal of Literary Research*.

a figurative and metaphorical language or flowery adjectives. The problem is that Amundsen as a writer often lacked a coordinating device.

Humor and self-irony

There are however some bright spots in the *South Pole* story. Amundsen possessed a considerable sense of humour, something which Nansen barely had. The following is clearly a dig at Nansen and his style of writing. When describing the departure from *Framheim* towards the South Pole, Amundsen wrote:

> While I stood and looked at the loaded sleds, which stood there ready to begin the long voyage, I tried to think of something poetic, like *the never resting human spirit*, or *the mystical and terrible icy desert*, and then thought: no, that would not do! It was far too early in the morning for something like that.

> Imens stod jeg og betraktet de pakkede sleder som stod der ferdige til å begynne den lange reise. Jeg søkte å puste opp en smule poesi – «den aldri hvilende menneskeånd» – «den mystiske, grufulle isørken!» Nei, det gikk ikke. Det var visst for tidlig på morgenen. (p. 383)

Another example of laconic humor is a meeting with a penguin, which he describes this way: "He ended his life bowing his way into a frying pan". («Bukkende endte den sine dager i stekepannen», p. 223). And in another place: "An emperor penguin just came to visit, and ended up in the stew pot." ("En keiserpingvin kom nettop på besøk – suppekjelen", p. 251).

A mysterious visit

We can find an interesting narrative device in Chapter 5 of the book. Here, Amundsen tells us about a mysterious visit to the base camp at Bay of Whales in the *Framheim* cabin, during the winter of 1910 to 1911. A text passage begins: "We came up the old path from where the *Fram* had been moored at first" ("Vi kommer opp den gamle oppkjørsel fra der hvor *Fram* lå første gang", p. 318), and at first we think it is Amundsen and his men who are coming. But that is not so. Amundsen says: "But I see that you have become too warm during this march. So we will walk a bit more slowly." ("Men jeg ser De blir varm av marsjen. Vi skal gå litt langsommere", p. 322). Who is coming for a visit in the Antarctic in the middle of the winter? Is it Robert Scott or one of his men? And then the guest begins to tell the story himself, in the first person. "When Amundsen left me, he forgot to tell me where I could best find a place for myself. So I tried to follow him into the room in the cabin, but with that air in there, no thanks!" ("Da Amundsen gikk fra meg, glemte han å si hvor jeg best skulle stikke meg bort. Jeg forsøkte å følge efter ham inn i stuen, men luften der – nei takk!", p. 323).

A snow tunnel leading into the cabin branched out into several different directions. And after a while Amundsen takes his guests on a tour. "Now grab onto my anorak, and follow me." («Ta nu fatt i anorakkhalen min og følg efter», p. 322). Then the stranger meets the other members of the expedition, who are busy repairing their equipment, packing up supplies, or preparing a meal, and so on. At the end, Amundsen follows his guest out into the cold winter darkness again. "And as you can see, that lantern might not last if I went out there, and therefore I hope that you will excuse me if I don't follow you any further, and turn back now while the flame still flickers. From here on you know your way already." ("Som De ser holder lykten borte i leieren på å gå ut, og jeg håper derfor De unnskylder at jeg ikke følger Dem videre, men snur om mens den ennu lyser litt. Herfra kjenner De jo veien selv", p. 367).

The reader as stranger

Who is being sent out into the winter darkness by Amundsen? Who is that stranger that is not named in any history book or in the Amundsen biographies, who hangs onto his anorak for 50 pages in this book, and who watches everything that happens at the base camp?

A small hint is given by the following comment from the stranger: "The first thing that attracted my attention was the library" ("Det første som tildrog seg min oppmerksomhet var biblioteket", p. 343). For this has to do with literature and literary devices: The stranger is the reader, who is introduced into the text at this point. It is we who are conducted around *Framheim* on that winter day. In reality, this is not just any winter day, but all of the winter days boiled down into a single day. That way we are able to obtain, without excessive repetition, a good insight into the daily lives of the expedition members during that winter.

Amundsen has found a way to avoid the tyrannies of chronologies. He presents us with long sequences of daily activities which are condensed into a single one. This is what makes these roughly 50 pages into some of the most interesting in this book about the South Pole. This is comparable to the complaint of Kristian Presterud in the chapter "The Sled Travels of the Eastern Party", where Presterud writes:

> If I had described that long series of days as we experienced them while we traversed the flat barrier ice fields, then I am afraid that to a very large extent that would have been like singing 120 well known verses, which all sounded alike.
>
> (Skulle jeg gi meg til å beskrive en lengre rekke dager slik som de forløp så lenge vi gikk på den flate barriere, er jeg redd for at beretningen i høy grad kom til å minne om den bekjente vise med de 120 vers som alle sammen lød like ens, p. 523).

Literary devices

Amundsen solves that difficulty by inviting the readers to visit the base camp, and by compressing a long series of days into a single day. That is a good literary device, one which Otto Sverdrup could have but did not use, in order to breathe life into his story of the expedition to north-western Greenland, which lasted four years (1898 to 1902). On board of the *Fram* Otto Sverdrup wrote the following complaint into the diary: "I can't write something that people will want to read. I was only able to line up similar important events." ("Jeg kan ikke skrive noget som folk kan læse. Det blir bare en opramsen af ensartede faktorer" (Hegge 1996, p. 120).

One can therefore conclude that Amundsen knew and used literary devices. He was aware of how documentary literature should be shaped. He had however not the skill or the patience to work the text through. As a storyteller Amundsen clearly falls short of Fridtjof Nansen.

(Thank you to Ph.D. Dieter Riedel for his assistance with the translation.)

References

Amundsen, Roald (2003). *Sydpolen. Den norske sydpolsfærd med Fram 1910-1912*, Oslo: Kagge.
Bomann-Larsen, Tor (1995). *Roald Amundsen. En biografi*, Oslo: Cappelen.
Hegge, Per Egil (1996). *Otto Sverdrup. Aldri rådløs*, Oslo: Stenersen.
Wærp, Henning Howlid (2017). *Arktisk litteratur. – Fra Fridtjof Nansen til Anne B. Ragde*, Stamsund: Orkana.

DET RUMENSKE BONDEOPPRØRET I 1907 SLIK EN NORDMANN I GALAȚI SKILDRET DET I EN NORSK AVIS

Jardar SEIM[1]

Abstract. Det rumenske bondeopprøret i 1907 slik en nordmann i Galați skildret det i en norsk avis. The theme of the article *Det rumenske bondeopprøret i 1907 slik en nordmann i Galați skildret det i en norsk avis* is how the Romanian peasant revolt of 1907 was perceived by a Norwegian living in Galați at that time, and how he presented it for Norwegian readers. Rev. Gisle Johnson was an ordained priest in the Church of Norway serving as a missionary to the Jews for a Norwegian Missionary Society. He lived in Galați from 1903 to 1922, after that in Budapest till his death in 1946. In 1907 he sent correspondences to the daily newspaper *Morgenbladet* in Oslo (then Kristiania) about the peasant revolt. He gave information about what happened, and he tried to find some explanation, but without giving a definite answer. In the correspondences, he discussed several aspects of the revolt, such as the role of antisemitism, the military engagement, the massacre in Galați, agitation by students. Gisle Johnson also commented on the political life of Romania at that time.

Keywords: *peasants; revolt; Jews; antisemitism; Galați; military; 1907.*

Det rumenske bondeopprøret i 1907 var et utbrudd av fortvilt protest fra landets mest tallrike sosiale klasse. Det var et utbrudd av uante dimensjoner, og da intensiteten i det økte, ble det møtt med en nådeløs undertrykkelse fra myndighetenes side. Selv om bondeuro og oppstander også var kjent fra Romanias nyere historie forut for dette (best kjent var 1888-oppstanden), var omfanget og måten det utviklet seg på i 1907, radikalt forskjellig. Da opprøret spredte seg fra Nord-Moldova til Valakia, inkludert Oltenia, så det endog ut til at den statlige strukturen i Romania kunne være i fare. Det var i seg selv sjokkartet, men ble det i enda større grad på grunn av nærheten i tid til en annen nasjonal begivenhet. Mindre enn ett år tidligere hadde det offisielle Romania feiret at kong Carol hadde vært konge i 25 år, og at det var 40 år siden han som tysk prins Karl ankom Romania (De forente fyrstedømmer av Moldova og Valakia) i 1866 og etterfulgte den styrtede fyrst Alexandru Cuza. Høydepunktet i feiringen i 1906 hadde vært en stor, nasjonal utstilling i București. Den ble åpnet i juni og avsluttet i november. Der ble det moderne Romania, med landets historiske røtter som bakgrunn, presentert i tallrike utstillingshaller og friluft. De økonomiske, kulturelle, militære og politiske resultatene ble presentert på overbevisende måter. Bondeopprøret det følgende året åpenbarte et langt mer forstyrrende bilde av landet under den strålende overflaten.

Gisle Johnson – en presentasjon

På den nasjonale utstillingen var det stor deltakelse fra hele landet av små og store virksomheter og institusjoner på mange områder, også skoler. Av mer enn 40 000 som deltok, ble omkring 10 000 premiert. Den eneste skolen i Galați som fikk gullmedalje og diplom for sin utstilling, var den Protestantisk-israelittiske pikeskolen. Skolens styrer (rektor) var en norsk prest, Gisle Johnson.[2] Han var født i 1876 i Oslo, studerte teologi ved Universitetet og ble ordinert som prest i Den norske kirke i 1903. I studietiden var han blitt interessert i misjonsarbeid. Det var ikke uvanlig i protestantiske kirker på den tiden. Internasjonalt ble den

[1] Jardar Seim (født 1943), historiker utdannet ved Universitetet i Oslo. Studentstipendiat i București gjennom kulturavtalen Norge-Romania 1965/66, studieopphold i Cluj-Napoca 1976. Har forelest om østeuropeisk historie ved Universitetet i Oslo og vært lektor ved Ski videregående skole. Noen bokutgivelser: *Øst-Europas historie*, Aschehoug forlag, Oslo 1994, 639 sider. *Øst-Europa etter murens fall*, Aschehoug forlag, Oslo 1999, 335 sider. Redigert sammen med Stelian Obiziuc: *Romanian-Norwegian Relations. Diplomatic Documents 1905-1947*. Bucharest 2007. Noen artikler: *Romania – mellom revolusjon og demokrati.* Nordisk Østforum nr. 3, 1990. *Kirkene og revolusjonen i Romania.* Kirke og Kultur nr. 2, 1990. *Sosialistpartier i Romania – en historisk oversikt konsentrert om de ikke-kommunistiske partiene.* Arbeiderhistorie – Årbok for Arbeiderbevegelsens Arkiv og Bibliotek, 1990. *Rumensk film før "Bølgen": mer enn småkrusninger.* Z – filmtidsskrift nr. 4, 2016.

[2] Må ikke forveksles med en annen kjent norsk teolog med samme navn, onkelen professor Gisle Johnson (1822-1894). – Om premieringen på utstillingen i 1906 skrev Johnson i *Missions-Blad for Israel*, nr. 1, 1907: Det er ingen liden Triumf vi har kunnet feire med Skolen denne Jul. Til vor store Overraskelse og Glæde fik vi lige under Jul (ny Stil) Bud fra Bukarest om, at man der paa den nationale Udstilling i Anledning af Kongens firtiaarige Regjeringsjubilæum havde tilkjendt os det høieste, man havde at give, nemlig *Guldmedalje* med Diplom. Til Sammenligning kan tjene, at hverken de franske Nonners store prægtige Skole paa omtrent 700 Elever, ei heller nogen anden Skole her i Byen har opnaaet mere end Sølvmedalje.

amerikanske metodisten, lekmannen John Mott (1865-1955) den fremste talsmannen for denne retningen med slagordet *Verdens evangelisering i vår generasjon*, som også var tittelen på en bok han gav ut i New York i 1900. Han hadde besøkt Norge i 1899. Gisle Johnson oversatte boka til norsk da han var student. Johnson deltok også i den norske delegasjonen til et studentmøte i London i 1900, der misjon var tema. Men til forskjell fra mange av sine entusiastiske medstudenter drømte han ikke om å reise til Afrika eller Asia som misjonær. Han ville til jødene. Selskaper for jødemisjon var tidligere blitt grunnlagt i flere europeiske land, også i Norge. Målet var å omvende jøder til kristendommen og å vekke kjærlighet til jødene blant kristne. Det norske selskapet hadde kontakt med liknende organisasjoner i Storbritannia og Tyskland og valgte jøder i Romania og Ungarn som sitt første arbeidsfelt. For å kvalifisere seg for sitt arbeid hadde Johnson studieopphold i London og Leipzig. Sitt første inntrykk av Romania fikk han i 1902 da han besøkte Galați. Der hadde det første norske misjonsarbeidet for jøder i Romania startet i 1891. Han oppholdt seg da to måneder i byen. Etter den store påske-pogromen i Chișinău i 1903 (Bessarabia med hovedstaden Kisjenev/Chișinău var da en del av Russland) ble Gisle Johnson sendt dit for å få et førstehånds inntrykk av anti-semittismen der. (Terray, 2003, de første kapitlene; Ihlen 1947, s. 132-134.)

Johnsons hovedopphold i Galați startet i august 1903 og strakte seg helt til 1922. Resten av sitt liv arbeidet han i Budapest som misjonær til jødene der. Han underviste også i nordisk litteratur ved Universitetet i Budapest. Utslitt og syk døde han på et sykehus i den ungarske hovedstaden i 1946.

Målet med denne artikkelen er ikke å beskrive eller å analysere misjonsarbeidet til Gisle Johnson, heller ikke å diskutere det rumenske bondeopprøret i 1907 på generelt grunnlag. Men jeg ønsker å vise hvordan bondeopprøret ble presentert i en norsk avis av en nordmann som bodde i Galați. Av større, rumenske byer var det den som ble mest direkte berørt av opprøret. Gisle Johnson sendte fra tid til annen korrespondanser («brev») til dagsavisen Morgenbladet i Oslo. Temaene var vanligvis aktuelle hendelser og utviklingstrekk på Balkan og i Sørøst-Europa. Noen ganger ble samme tema behandlet i flere korrespondanser. Det skjedde med bondeopprøret i Romania i 1907.

Bondeopprøret var av en så voldsom karakter at det kom nyhetsmeldinger om det i mange europeiske land. Også i norske aviser dukket det opp som spredte nyheter, som oftest basert på det som hadde stått i tyske, østerrikske eller engelske aviser. Ingen norske journalister befant seg i Romania da, det var heller ingen norsk diplomatisk representasjon i landet, bare noen honorære konsuler, en av dem også i Galați (i Norge da vanligvis skrevet Galatz etter tysk mønster). I Norge var ikke bynavnet Galați helt ukjent. Det skyldtes ikke først og fremst at den norske Israelsmisjonen hadde skolearbeid og ansatte der, men kombinasjonen av at Norge hadde en stor handelsflåte, og at Galați var en av Romanias viktigste havnebyer for internasjonal handel. Etter avtale med Den norske sjømannsmisjon fungerte Gisle Johnson etter behov også som norsk sjømannsprest i Galați og Brăila (Terray, 2003, s. 74) i tillegg til sin hovedstilling for Israelsmisjonen.

Johnsons korrespondanser om bondeopprøret til Morgenbladet ble ikke utformet som nyhetsreportasjer.[3] Han tok med enkelte tilgjengelige opplysninger om det som faktisk skjedde, men gjorde det på en analytisk måte. Han ville belyse bestemte problemstillinger både om hva som kjennetegnet utviklingen av opprøret, og hva som kunne forklare opprøret.

Gisle Johnsons personlige bakgrunn for å skrive om dette var ikke bare å være en universitetsutdannet teolog fra Norge, bosatt i Romania, opptatt både av jødiske spørsmål og samfunnsforhold i en del av Europa som var lite kjent i Norge. Selv om det ikke lar seg gjøre å kartlegge hans omgangskrets i Galați, har han tydeligvis stått i kontakt med flere forskjellige miljøer, både blant jøder, ikke-jødiske rumenere og utlendinger i byen. Han fulgte også med i ulike aviser. I arbeidet som misjonær var det viktig å forstå hvordan folk både levde og tenkte. Et eksempel på hvordan Gisle Johnson gikk fram for å oppnå det, har vi fra en skildring av en togreise han foretok under sitt første besøk i Romania i 1902.[4] Han opplyser at på en åtte dagers reise gjennom Moldova og det østlige Valakia var reisen sitt eget mål. Han ønsket å få «et innblikk i folkets daglige liv og strev», og det gjorde han ved å reise på 3. klasse på toget. Og 3. klasse i Romania «er ikke bare moro», men desto mer interessant. Utlendinger fra England, Frankrike, Østerrike osv. og bedrestilte rumenere holdt seg til 2. klasse. På 3. klasse reiste bare jøder og et utvalg rumenere, som bønder, sauegjetere, jordarbeidere «og banditter av begge kjønn». Han forteller også at han skilte seg ut blant utlendingene i Galați, ikke bare fordi han kom fra et lite og nokså ukjent land, men også gjennom sitt arbeid som jødemisjonær. Det virket underlig, ja nesten latterlig, på rumenere han kom i kontakt med. Samtidig fikk han honnør for ikke å ha kommet til

---

[3] Det første brevet om bondeopprøret ble trykt i Morgenbladet onsdag 3. april. Det var datert Galați (Galatz) 30. mars. De følgende ble trykt 10., 13., 18. og 28. april.

[4] *Morgenbladet* 4. mai 1902.

Romania bare for å tjene penger på dem, slik utlendinger flest gjorde. Han opplevde at det sammensatte i måten han ble sett på, skapte en form for aktelse, selv om han manglet prestisjen ved å komme fra land som Frankrike, Italia eller England.[5]

Bondeopprøret

Den alminnelige bakgrunnen for bondeopprøret var den skjeve jordfordelingen i Romania. Et begrenset antall godseiere eide mye av jorda, det store flertallet av bønder hadde bare små eller ingen egne eiendommer. Livegenskapet var riktignok avskaffet i 1864, men for å overleve var bøndene avhengige av å arbeide på godseiernes jord. Mange av godseierne administrerte ikke sine gods selv, men overlot det til forpaktere, som hadde den direkte kontakten med bøndene. I Moldova var mange av forpakterne jøder, særlig slike som kom fra østerriksk styrte naboområder. Noen av disse var å regne som store firmaer som konkurrerte med hverandre om å få oppdrag fra godseiere, og som presset betingelsene for bøndene ned for å få størst mulig profitt i løpet av anbudsperioden.

Bondeopprøret startet i landsbyen Flămânzi i Botoșani-fylket 8. februar 1907 (etter gammel [juliansk] kalenderstil, 21. februar etter ny [gregoriansk] stil) (Giurescu s. 304) i forbindelse med fornyelse av bøndenes kontrakter med godsforpakteren og spredte seg raskt sørover i Moldova og deretter vestover i Valakia.[6] Til å begynne med var ikke protestene spesielt voldelige og gikk i liten grad ut over liv og eiendom (Eidelberg s. 226). Men etter hvert ble det både store materielle ødeleggelser og drap og skader på mennesker. Søndag 11. mars (24. mars etter ny stil) var det sammenstøt med flere drepte også i Galați. Den 12./25. mars gikk den konservative regjeringen ledet av den rike godseieren Gheorghe Grigore Cantacuzino av og ble erstattet av en liberal regjering med Dimitrie A. Sturdza som statsminister, Ion I.C. Brătianu som innenriksminister og general Alexandru Averescu som krigsminister. Averescu fikk frie tøyler til å slå ned opprøret med hæren, og det ble gjennomført en omfattende mobilisering. I løpet av en ukes tid var bøndenes motstand brutt ned, også med bruk av tungt artilleri mot landsbyer. Det fins ikke sikre tall for hvor mange bønder som ble drept, det tradisjonelle tallet er ca. 11 000, selv om det reelle tallet etter all sannsynlighet er en god del lavere. At det var et stort tall, er det imidlertid ikke tvil om. Tusenvis av bønder ble også arrestert.

Hva valgte så Gisle Johnson å legge vekt på i sine korrespondanser til et norsk publikum, som visste minst like lite om forholdene på landsbygda i Romania og rumenske samfunnsforhold som den tidens rumenere visste om norske forhold? (Gisle Johnson bemerket en gang at en del av dem han hadde kontakt med i Galați, kunne ha hørt om Edvard Grieg, men at de ikke forbandt ham med et land som het Norge.) Johnson startet da også et av sine avis-brev med å antyde at selve navnet Romania (da skrevet *Rumænien* i Norge) kanskje ikke var så kjent for alle lesere, særlig de eldre, som nok var mer fortrolig med *Donau-fyrstedømmene*.)

Anti-semittisme?

En problemstilling det var spesielt naturlig for Gisle Johnson å kommentere, var det som særlig i begynnelsen ble påstått om bondeopprøret, at det hadde en anti-semittisk karakter. Flere av godsforpakterne var jøder, som Fischer-familien i Flămânzi, og det forekom også at rumenske aviser i opprørets tidlige fase ikke bare tolket opprøret som anti-semittisk, men brukte anledningen til å oppfordre til masseopprør mot jødene, som kvalte Moldova (Eidelberg s. 206). Johnson bekreftet i sine kommentarer[7] at opprøret til å begynne med gikk sterkt ut over jøder, i noen byer hadde det vært verre enn ved pogromen i Chișinău i 1903[8], påstod han, en by han hadde besøkt knappe 7 uker etter pogromen der. Han skrev også at ingen rumensk avis hadde våget å skildre det verste som skjedde i moldovske byer med mange jøder. At jøder var blitt skadelidende i Romania, mente han delvis skyldtes at de forhatte forpakterne ofte var jøder, delvis skyldtes det direkte agitasjon mot jødene. Men ut fra sin kunnskap og sine erfaringer mente han at rumenske bønder *ikke* var anti-semitter, i motsetning til mange bønder i Russland, særlig i sør.[9] Gisle Johnson utdypet ikke det jødiske spørsmålet i sine korrespondanser i Morgenbladet om bondeopprøret. I en artikkel han bare kalte *Oprøret* i Missions-Blad for Israel, hovedorganet til Israelsmisjonen som han arbeidet for, gikk han imidlertid litt mer

---

[5] *Morgenbladet* 19. juni 1904.

[6] Prins D.M. Sturdza var Romanias nest største godseier og eide 16 774 hektar forskjellige steder i landet. Eiendommene var leid ut til forpakterfamilien Fischer, som i alt kontrollerte 159 399 hektar i 1905. Omtrent 20 % av det Fischer forpaktet, lå i Botoșani-fylket, derav ca. 3000 hektar i Flămânzi. Bøndenes krav handlet om hvor mye de skulle betale i jordleie. (Eidelberg s. 200.)

[7] *Morgenbladet* 13. april 1907.

[8] Edward H. Judge: *Easter in Kishinev. Anatomy of a pogrom.* New York 1992.

[9] *Morgenbladet* 13.04.2021.

inn på det spørsmålet. Der understreket han igjen at det ikke er sant at den rumenske bonde hater jødene, det var utelukkende regjeringen og embetsmennene som hisset dem opp mot jødene for selv å kunne slippe lettere unna. Og han henviste til sine egne erfaringer da bondeopprøret kom til Galați. De bøndene som trengte inn i byen, erklærte kort før det ble skutt på dem, at de ikke brydde seg om jødene. "De er like fattige som vi; men vi vil brenne husene til forpakterne og herrene."[10]

Massakren i Galați, de militæres rolle

Dermed er vi over på et annet punkt der det er naturlig å undersøke hva Gisle Johnson formidlet av inntrykk, nemlig hendelsene i Galați, der han selv bodde. Massakren av bønder og andre demonstranter i Galați søndag ettermiddag 11. mars (ny stil: 24. mars) var den største i Moldova. Den fant sted midt i byen, på selve hovedgata Str. Domnească, ikke langt fra der Gisle Johnson holdt til. Myndighetene hadde på forhånd tatt sine forholdsregler med utplassering av militære i tillegg til politiet og stengt av byen. Da en gruppe på ca. 200 demonstranter krevde å få gå samlet til prefekturet (administrasjonen for det daværende fylket Covurlui), ble de nektet det. Politiet godtok bare at en mindre delegasjon skulle få passere sperringene. Den ubevæpnede gruppen var sammensatt av bønder, beboere i utkanten av byen (som også drev med litt jordbruk eller var vognmenn) og noen havnearbeidere. Da de nektet å la seg representere av en liten delegasjon, kom det til sammenstøt med de militære, som åpnet ild. I faglitteraturen oppgis det at 14 eller 15 ble drept, 7 alvorlig såret og mange andre lettere såret (Oțetea et al., s. 285/288; Gheonea et al. s. 85).

Hvordan omtaler så Gisle Johnson dette? Han gir det ikke så veldig stor plass, det virker som at han ikke vil la det som han selv har vært i nærheten av, bli for dominerende i forhold til helheten. Og spalteplassen i en dagsavis var begrenset også for ham. Han skriver[11] at man i Galați hadde fått tid til å forberede seg slik at byen ikke skulle bli angrepet av opprørere, men går ikke i detaljer om hendelsen bortsett fra at han oppgir at ca. 20 mennesker ("et snes") ble skutt og drept, og kanskje 60 såret. Han tilføyer imidlertid en opplysning som jeg ikke har sett i standardlitteraturen, nemlig at det noen dager senere ble utført et attentat mot gassverket for å mørklegge byen for deretter å sette hus i brann. Først da artilleriet kjørte fram, spredte den opprørske folkemengden seg. Gisle Johnson har skrevet litt mer inngående om dette senere på året i *Missions-Blad for Israel*[12]. Der kaller han dagen dette skjedde, for den skrekkelige søndagen (*hin skrækkelige Søndag*), og føyer til informasjon om at det to dager senere kom til nye sammenstøt da de drepte skulle begraves.[13] Han tar her også med at byen ble forsøkt stukket i brann en uke senere, det ble kun forhindret "med den største anstrengelse". I misjonsbladet opplyser han at panikken blant jødene i byen var stor etter den skrekkelige søndagen, men ikke larmende. Folk gikk stille omkring og så på blodmerkene i gaten.[14] Johnson nevner videre i misjonsbladet at det i månedene etter opprøret viste seg mange negative følger for folk flest, som pengemangel, konkurser, prisstigning med mer.

Med massakren i Galați er vi inne på et annet punkt som Gisle Johnson tar opp i sine korrespondanser i Morgenbladet, de militæres rolle. For å slå ned bondeopprøret da det utviklet seg til en trussel for hele landet, var det blitt mobilisert 140 000 soldater og erklært unntakstilstand (Eidelberg s. 2). Johnson hadde selv en viss militær bakgrunn, idet han hadde en lavere offisersgrad fra tiden før han begynte på sitt teologiske studium.[15] Han kommenterer hvordan hæren gikk fram, og hvilke problemer mobiliseringen førte med seg for bekjempelsen av opprøret.[16] Han nevner at landsby etter landsby var blitt skutt sønder og sammen av artilleri, og at flyktende menn, kvinner og barn var blitt omringet og delvis hugget ned av kavaleristene. Myndighetene så ingen annen utvei enn å "slukke opprøret i blod". I sine korrespondanser til Morgenbladet gjengir ikke Johnson noe tall for hvor mange som ble drept. Men han skriver at det etter at kanoner ble tatt i bruk mot landsbyer, stadig het at "antallet døde er ukjent", en indikasjon på at svært mange ble drept. Når det gjelder mobiliseringen, bekrefter Johnson et forhold som også har vært fremme i faglitteraturen (f.eks. Oțetea et al., s. 526). Reservister som ble innkalt, bidro selv ofte til å bringe nyheten om opprøret videre, en kommunikasjon som bidro til det motsatte av det som var hensikten med mobiliseringen. Det var dessuten i mange tilfeller vanskelig å få reservistene til å møte fram når de ble innkalt. Og ikke bare det, det bød ofte på store problemer

---

[10] *Missions-Blad for Israel*, nr. 5, mai 1907, 81. årgang, s. 74.
[11] *Morgenbladet* 13. april 1907.
[12] Gisle Johnson: Indberetning fra Galatz 1ste Halvaar 1907. *Missions-Blad for Israel*, nr. 8, august 1907, 81. årgang, s. 116.
[13] Omtalt også hos Oțetea et al., s. 288.
[14] Oțetea et al., s. 287, nevner at brannvesenet ikke hadde klart å spyle vekk blodmerkene på brolegningen, slik at folk senere samlet seg der.
[15] *Studentene fra 1894*, Kristiania 1919, s. 144.
[16] Disse spørsmålene behandles i *Morgenbladet* 13. april og 28. april.

å få soldatene til å gjøre sin plikt og bruke sine våpen. Regimentene derfor ble kastet om hverandre, skriver Johnson, slik at det etter hvert knapt var en bataljon som befant seg på sin normale standplass. Dermed unngikk man å bruke soldatene i områder de selv kom fra. Han bidrar også med et eksempel fra Galați. Da et tog med mobiliserte soldater kom dit, torde man ikke engang å slippe dem ut, toget måtte gjøre vendereis med en gang. Et annet sted, forteller han, tok reservemannskapene rett og slett over toget de ble fraktet med, og kjørte det til en naboby (han nevner ikke hvilken), hvor de gjorde felles sak med opprørerne.[17]

Forklaringer

Gisle Johnson kom i sine korrespondanser også inn på om det var mulig å finne forklaringer på opprøret. Han har, som nevnt ovenfor, diskutert anti-semittismens betydning, men avvist den som forklaring. Selv om det store antallet jødiske forpaktere i Moldova kunne innby til en slik forklaring, kunne den ikke stemme da opprøret bredte seg til Valakia og ble mer voldelig, men uten at forpakterne der var jøder. En tid ble opprøret så gitt en *agrar* forklaring, noe som kunne virke rimelig så lenge det var storgodseierne og deres forpaktere på landet som ble hardest rammet. Men da selv hovedstaden București ble truet, ble det vanlig å ty til begrepet *anarkisk* for å karakterisere opprøret, skriver Johnson. Han refererer også påstander om at opprøret skyldtes utenlandsk agitasjon fra Russland ("sikkert med urette") eller fra matroser som i forbindelse med 1905-revolusjonen i Russland hadde tatt kontroll over slagskipet Potemkim og ført det til Constanța i Romania.[18]

Den grupperingen Gisle Johnson går mest inn på når det gjelder agitasjon i landsbyene, er studentene. Han behandler ikke hvordan begrepet *student* i denne sammenhengen kan ha blitt brukt i en videre betydning enn vanlig. Da folk i landsbyene hørte at studentene er med bøndene, altså støtter dem, kunne det bli oppfattet ufullstendig og forvrengt slik at *student* i noen tilfeller ble synonymt med opprørsleder, uten at det var snakk om egentlige studenter (Oțetea et al., s. 371). Gisle Johnson benytter imidlertid påstandene om studenters medvirkning som agitatorer til å reflektere mer allment om studentenes stilling i Romania, og vier en egen artikkel til emnet *Studenter og bønder*.[19] Han skriver litt generelt om universitetenes stilling på Balkan-halvøya (som han regner Romania til), og rangerer Romania høyest blant statene der med de to lærdomssetene i Iași og București. Han bemerker at det er mange svært dyktige professorer, og særlig innen de medisinske og matematisk-naturvitenskapelige disipliner. Men hovedsaken for et universitet er hvordan *studentene* er. Og det er det ømme punkt for alle universiteter i denne delen av Europa, inkludert Russland. Han ser to hovedproblemer. For det første foretrekker Romanias aristokratiske ungdom, de fornemme, i stor grad å studere i utlandet, helst i Paris. For det andre mangler det elementet som i økende grad hadde preget universitetene i de nordiske land, det som i Norge kaltes *bondestudenter*. Uten dem, mener Johnson, kan det aldri bli noe annet enn et skinn av nasjonalt liv. Studentene rekrutteres for det meste fra småborgerskapet, embetsmenn, funksjonærer og jøder (som vanligvis studerer medisin, bemerker han). Han skriver ikke ut fra statistikk, men ut fra sine personlige inntrykk etter å ha bodd flere år i Romania. Hvor mye arbeid de legger ned i studiene, er han usikker på, men han gjør et unntak for jødene. Samtidig er studentenes "nasjonalbegeistring" stor, og de ynder å omtale seg som landets ungdom og å opptre på landets vegne. De steller gjerne i stand demonstrasjoner, kler seg i nasjonaldrakt og trår hora-dansen (som han for norske lesere forklarer som en slags masse-ringdans). Hvis en professor ønsker å spille en politisk rolle, hjelper det godt om han får studentene med seg. Studentene er lette å rekruttere, skriver han, og de solidariserer seg gjerne med en god nasjonal sak, som nå med bøndene. Det var først da studentene skjønte at det ville komme til blodsutgytelser, at de tok avstand fra bondebevegelsen. Men like til det siste hadde det vært studenter som reiste gjennom landsbyene i bondedrakt og holdt taler til folket. Og folket har ofte ikke skjønt at det ikke var deres egne som talte til dem, men frasemakere.

Når Gisle Johnson er i sitt kritiske hjørne, kommenterer han også politikerne i datidens Romania.[20] Han tolker bøndenes syn på politikerne som at de kan tenke seg å slå i hjel alle sammen. For politikerne står der og snakker, og de liberale gjør ende på de konservative, og de konservative på de liberale. Men bøndene merker aldri noen forskjell, de får aldri noe godt ut av det. Johnsons egen vurdering av dette uttrykker han slik: "Og det er ganske sant. Omvekslingen av de to 'partier' er ene og alene et levebrødsspørsmål, debattene og forhandlingene er i bunn og grunn ikke annet enn et hav av fraser." Gisle Johnson regner med at det etter

---

[17] *Morgenbladet* 28. april 1907.
[18] *Morgenbladet* 13. april 1907.
[19] *Morgenbladet* 18. april 1907.
[20] *Morgenbladet* 18. april 1907.

bondeopprøret vil komme en usedvanlig sterk reformraptus i Romania, men er usikker på om det vil hjelpe noe særlig før det blir en annen sammensetning av parlamentet. Han tar ikke opp spørsmålet om de svært skjeve stemmerettsreglene med bl.a. vekting av stemmene (basert på eiendom, skatteevne og utdanning). Det store flertallet av befolkningen hadde liten innflytelse ved et valg til parlamentet.[21] Johnson nøyer seg i denne sammenhengen med å peke på det han ser som avgjørende for at politiske reformer for bondestanden skal bli mer enn snakk: Det må være flere med bondebakgrunn i parlamentet, og det bør skje ved at det akademiske innslaget i parlamentet blir mer preget av folk som selv kommer fra landsbyene. Det noe langsiktige ønsket om flere bondestudenter dukker altså opp igjen her.

Gisle Johnson skriver ikke så mye om de konkrete forholdene som utløste protester og opprør. Men han gjør kort rede for at livegenskapet ble opphevet i 1864 under fyrst Alexander Cuza, som ble styrtet ved et kupp i 1866, og forteller at mange bønder under opprøret begynte å minnes Cuza-Voda, som Johnson benevner ham i Morgenbladet.[22] Han forteller også at forandringen for bøndene den gangen egentlig ikke ble så stor. De fortsatte å være avhengige av de store jordeierne og måtte betale en mengde avgifter.[23] Han sammenlikner bøndenes situasjon i Romania med nabolandene Bulgaria og Serbia, som i større grad hadde beholdt sin karakter av å være bondefolk. Selv om bøndene også der hadde vært undertrykt, hadde de ikke mistet sitt "adelspreg" i samme grad som i Romania. Johnson er inne på framveksten av den rumenske overklassen, der mange ikke tilhørte innenlandske adelsslekter eller var sprunget ut av folket selv, men kom fra det han kaller gresk-bysantinske slekter knyttet til det tidligere tyrkiske styret i Romania. Om samtidens godseiere skriver han at det stort sett bare er de eldste av disse bojarene som fortsatt bor på sine gods. De yngre, som er født og oppvokst etter at Romania ble en europeisk stat, foretrekker å nyte kulturens goder i Bucureşti og Paris framfor å oppholde seg på landsbygda. Derfor trenger de forpaktere. Og til det kunne jøder fra andre land egne seg, ikke minst fra nærliggende Østerrike; de behøvde ikke å være så hensynsfulle overfor bøndene. Gisle Johnson går ikke i detalj om bøndenes årlige kontrakter med forpakterne og hvordan uenighet om innhold og betingelser førte til protester og opprør.

Med et sideblikk til Norge

Johnson skrev ikke vitenskapelige artikler som skulle forsøke å finne forklaringer på hvorfor det akkurat i 1907 utviklet seg til et så voldsomt opprør. Han ville gi norske avislesere et inntrykk av hva som skjedde i Romania, og hjelp til å forstå. Han sier at det er ingen som egentlig vet hvordan uroen startet, man opplevde at utbruddet kom som lyn fra klar himmel.[24] De tankene han gjør seg om dypereliggende forhold,[25] er tydelig preget av hans egen norske bakgrunn. Selv om han understreker at det har vært arbeidet alvorlig med Romanias utvikling i de 40 årene siden Karl/Carol kom til Romania ("sikkert langt alvorligere enn i Norge"), har ikke landet kommet godt nok i gang med det han kaller den nasjonale arbeidsdagen, et uttrykk som for norske lesere var en klar allusjon til "den nye arbeidsdagen", som ble brukt i Norge etter at unionen med Sverige ble oppløst i 1905. Altfor mye er blitt utført av utlendinger, "med en totalt fremmed konge i spissen". Rumenerne har i stor grad utført tjenestearbeid for andre, og da mer som helt underordnet arbeid (trellearbeid) enn som frie menneskers arbeid for andre.

Gisle Johnson, som selv ikke var sosialist eller spesielt politisk radikal, og som skrev i den konservative avisen Morgenbladet, sammenlikner rumenske bønders situasjon med Norge. Selv med betydelige sosiale forskjeller også i Norge, kunne ingen nordmann komme på tanken å kreve halvparten av det arbeidet hans tjenestefolk utførte, heller ikke en tredjedel. I et land hvor det føles naturlig, hevder Johnson, mangler selvfølelsen hos "de tjenende klasser". Ingen norsk arbeider ville heller kunne ydmykes slik det kan skje i Romania. Her er det snakk om en grunnskade i samfunnet. Og det er ikke så lett å reparere noe i fundamentet når huset allerede er bygget. Han bemerker også at allmenndannelsen ikke har trengt nok inn i befolkningen. Samtidig har Romania mange høyt dannede menn og kvinner (Johnson skriver interessant nok ikke bare menn), de tilsvarende klasser i Norge ville kanskje komme til kort når det gjelder universell kultur. Men i Romania er det større passivitet. De største problemer kan diskuteres, men diskusjonen kan bli avsluttet med "et fornemt orientalsk-nasjonalt skuldertrekk". I hvor stor grad slike holdninger bevares eller forandres, vil derfor være

[21] Eidelberg oppsummerer på side 14-15 reglene slik de var etter valgloven av 1884.
[22] *Morgenbladet* 3. april 1907.
[23] *Morgenbladet* 10. april 1907.
[24] *Morgenbladet* 13. april 1907.
[25] *Morgenbladet* 28. april 1907.

avgjørende for hva som i fremtiden vil bli virkningene av bondeopprøret i 1907, avslutter Gisle Johnson sine korrespondanser om opprøret.

Hans relative pessimisme om hvilke løsninger det rumenske politiske systemet med sin innebygde skjeve maktfordeling kunne finne for bøndenes vanskelige situasjon, ble bekreftet av utviklingen. Den store forskjellen for de rumenske bøndene kom ikke med reformer de nærmeste årene etter opprøret i 1907, selv om flere lover ble vedtatt. Det var først etter første verdenskrig at det ble gjennomført en større jordreform, drevet fram både av løfter gitt under krigen for å motivere bondesoldatene og av frykt for den russiske revolusjon med dens opprinnelige løfter om jord til bøndene.

Gisle Johnson fulgte ikke opp temaet i norske avisartikler i de mange årene han fortsatte å bo i Galați. De første årene etter 1907 skrev han riktignok enkelte artikler i Morgenbladet. De handlet som regel ikke spesielt om rumenske forhold, men tok like gjerne opp andre temaer fra Balkan og Sørøst-Europa, blant annet om ungtyrkerne og sultanen i 1908 (han besøkte Konstantinopel for å gjøre seg opp egne inntrykk), utviklingen i Albania og tysk innflytelse i denne delen av Europa. Artiklene om bondeopprøret i Romania var likevel det temaet han samlet sett viet størst oppmerksomhet i sine korrespondanser til et norsk avispublikum, og vitner om hvor viktig han mente det var å opplyse norske lesere om dette. Hans personlige interesse for og kunnskaper om jøder og anti-semittisme, hans fortrolighet med rumenske forhold etter å ha bodd flere år i Galați, hans evne til å formidle faktiske opplysninger sammen med analytisk tenkning gjorde ham godt skikket til en slik oppgave. At hans personlige kommentarer noen ganger kunne være preget av stereotypier kombinert med en viss idealisering av Norge, hører med i en helhetsvurdering av hans innsats på dette området. Samtidig var det nok ikke så mange andre utlendinger i Romania på den tiden som så bevisst prøvde å sette seg inn i andres måte å leve på, enten det gjaldt å reise på 3. klasse på jernbanen selv om han hadde råd til 2. klasse, eller å gå på en av de mange kaféene i Galați for å komme i prat med folk – en aktivitet han imidlertid følte han måtte begrense for at det ikke skulle bli for mye folkesnakk om den protestantiske pastoren og skolebestyreren som stadig var på kafé.[26]

Litteratur

Bauer, Markus. (2009). *In Rumänien. Auf den Spuren einer europïschen Verwandtschaft.* Berlin: Transit Buchverlag.

Eidelberg, Philip Gabriel. (1974). *The Great Rumanian Peasant Revolt of 1907. Origins of a Modern Jacquerie.* Leiden: E. J. Brill.

Gheonea, M., Constantin, C. (2012). Răscoala din 1907 în județele Tecuci și Covurlui. *Studium*, anul II, nr. 2 (4), p. 65-97. Hentet 14. januar 2021 på http://studium.ugal.ro/ARTICOLE_STUDIUM/ARTICOLE_STUDIUM4/407_GHEONEA_CONSTANTIN.pdf

Giurescu, Dinu C. (coord.) (2003). *Istoria României în date.* București: Editura Enciclopedică.

Ihlen, Chr. (1947). *Den norske israelsmisjons historie i hundre år, 1844-1944.* Oslo: Landsstyret for Den norske israelsmisjon.

Oțetea, A., Popescu-Puțuri, I. (red.) (1967). *Marea răscoală a țăranilor din 1907.* București: Editura Academiei Republicii Socialiste România.

Terray, László G. (2003). *Et liv i grenseland. Gisle Johnson 1876-1946. Et liv for Israel i Romania og Ungarn.* Oslo: Lunde forlag.

[26] *Missions-Blad for Israel*, nr. 5, mai 1907, side 67. Johnson føyer til at dette var annerledes i Brăila.

INCLUSIVE PRESENT AND PERFECT WITH THE VALUE OF A FULFILLED PRESENT ACTION IN MODERN ROMANIAN IN COMPARISON TO NORWEGIAN (AND SWEDISH)

Ingmar SÖHRMAN[1]

Abstract. ***Inclusive Present* and *Perfect with the value of a fulfilled present action* in modern Romanian in comparison to Norwegian (and Swedish).** Comparing linguistic constructions in two not so closely related languages can give a new insight to generalised linguistic structures and deepen our knowledge of how languages are structured. In this case I will compare two constructions that from a morphological standpoint seem contrary in Romanian and Norwegian. These constructions both refer to an action that begins in the past and continues until present time or even further. These are the *Inclusive present* and the *Perfect with the value of a fulfilled present action*. Cf. In these two sentences:

1) Îl *cunosc* de mult. Întotdeauna *a făcut* greşeli (meaning: şi le face şi acum).[2]
2) N[3]. Jeg har *kjent* ham lenge. Han *har* alltid *gjort* feil (meaning: og dette gjør han fortsatt).

Based on Gosselin's temporal scheme, that is a development of Reichenbach's and also Klein's ideas, my intention is to explain the usage of the above-mentioned constructions and fit them into Gosselin's scheme adding some important ideas from Rothstein's later contributions.
Gosselin discusses the intervals of an action, i.e., the ingressive and egressive moments of an action on the temporal axis based on Reichenbach's three topic times. This interval model gives a deeper understanding of the temporal relation between the moment of an utterance and the time limits of the action that is referred to.
There is an aspectual difference between the two usages as the predicate of an *inclusive present* case is always imperfective, but the verb in a sentence with *perfect with the value of a fulfilled present action* the verb can also be perfective. Although there is a morphological temporal difference, the two constructions always share a semantic core value regarding their temporal references, as the action in both cases begin at a point in the past and continues until the present moment or at least almost to the present moment but with consequences for the moment of utterance.
This article is part of a larger project on these constructions in Romance languages that was started in 2020 (see Söhrman, 2020).

Keywords: *Present; Perfect; Present reference; Time span; Norwegian; Romanian.*

Abbreviations used in the article:

IP	*Inclusive present.*
PFPA	*Perfect with the value of a fulfilled present action.*
PRFP	*Perfect with the value of a really fulfilled present action.*
PRNF	*Perfect with the value of a not fulfilled present action.*

1. Introduction

This article deals with two formally contradictory constructions – the *Inclusive present*; henceforth IP, and the *Perfect with the value of a fulfilled present action*; henceforth PFPA.[1]

> In a number of cases […] tenses do not or not only refer to the time(s) they should refer to according to their intuitive semantics: some present tense utterances tell about a past or a future; some utterances with a past tense tell about a present or a future; some future tense utterances are about the present or the past. (Louis de Saussure (2013, p. 47)

[1] University of Gothenburg, Sweden. Interests: Romance, Germanic and Slavic languages, syntax, semantics, sociolinguistics, history of languages
[2] Here I would like to express my gratitude to Ms. Gabriela Watts, Bucharest, and Kåre Nilsson, Associate Professor, Oslo, for checking the Romanian and the Norwegian examples and suggesting improvements to the text.
[3] N. = Norwegian and S. = Swedish.

This formal inconsistency must thus be considered, at least partly, illusionary, but as these two constructions are not normally compared and never contrasted in two different and not closely related languages the intention here is to show how these comparisons can deepen our understanding of typological tense differences that despite the superficial, i.e., morphological, discrepancy nevertheless very much cover the same time span. The study also explains aspectual uses of the verbs in these tense relations. It also relativises our concept of what the tenses actually stand for and how to use them in similar situations but focusing different parts of the temporal intervals according to Gosselin's scheme that will be explained further down.

Therefore, I intend to compare the implications of these two tenses and how they can be used in one Romance language such as Romanian and in two Scandinavian languages, Norwegian and, to a lesser degree, Swedish, which improves our knowledge of general syntax.

It is often taken for granted that in many languages there exists a clear relation between the present and the perfect tenses, but not with other past tenses. This happens especially when the perfect consists of forms of the present of an auxiliary verb plus the perfect participle of the main verb that thus contains a part of the present tense.

We can therefore see that the perfect tense is never really separated from the present moment (cf. Riegel, Pellat, and Rioul, 1994, p. 536). It would seem that the speaker regards the perfect action at the moment of utterance as a process that is mentally close.

However, in Germanic languages there is no corresponding tense to Romanian *perfectul simplu* and the corresponding tenses in other Romance languages (passé simple, pretérito indefinido, passato remoto etc.), although there was only one real perfect tense in standard Latin. In Romance languages these tenses only indicate the past, but in Romanian, French and northern Italian it is only used in written language. "Perfectul simplu exprimă, în limba literară, tot o acţiune săvârșită încheiată în trecut, indiferent de caracterul recent sau îndepărtat al acestei acţiuni, ca şi perfectul compus" (Avram, 2001, p. 226).

Benveniste (1966, p. 244) describes the link between present and perfect as a "living" link between a past event and a present one where the perfect somehow revives the action, i.e., the tense is used by someone who has witnessed an action and now wants to tell us what has happened.

Riegel, Pellat, and Rioul (1994, p. 534) referring to French point out that the difference between the present and the perfect (*passé composé*) in relation to the utterance is that the perfect permits the past action to be a process that is finished at the moment of utterance thus differentiating between what is achieved and what is still going on.

Josephson (2006) shows that this phenomenon is not unique to Romance languages as he traces it back to Hittite and other ancient Indo-European languages.

As Bull (1960), Klum (1961) and Comrie (1976) have shown, the verbal aspect is basic for the interpretation of the tense usage and also of the importance of adverbial modifiers of time that help the listener/reader to correctly mentally specify what temporal interval is covered in a specific utterance which may include a certain amount of time that partly constitutes the past in expressions such as *de mult* in ex.1) or N. *alltid* in the second sentence of ex. 2). Their importance in specifying the limits of a temporal interval will be described, and what is interesting is that this contradicts the idea of the semantic emptiness of the present tense in indicative when the reality is that it is rather a question of a tense that is semantically open, not empty (cf. Riegel, Pellat, and Rioul, 1994, p. 529 f.).

The present tense always refers to the moment of utterance, i.e., the present moment, but not only to this moment, as Comrie (1976, p. 37) states also to 'situations which occupy a much longer period of time, but which nonetheless include the present moment within them'; This means that the action or event, depending on its semantical content, can start long before the moment of utterance and not only cover the present moment, which is compulsory, but it may also refer to times to come in the unknown future.

> "[T]he perfect indicates the continuing present relevance of a past situation" (Comrie, 1976, p. 52), and the type of perfect that is dealt with in this article must thus be the "perfect of a persistent situation: a situation that started in the past and persists to the present." (Comrie, 1976, p. 56; cf. Drinka 2017, p. 48).

Drinka (2017, p. 53) discusses whether these participles, often referred to as *anteriors*, could not also be labelled *present perfects* since they refer to "situations occurring prior to reference time but having relevance to it". Furthermore, the event or action that is taking place in the utterance does not have to come to an end. It might just as well continue as it can be seen in the following sentences.

3) N. Jeg *har* alltid *elsket* deg (og jeg *gjør* det ennå).
4) S. Jag *har* alltid *älskat* dig (och jag gör det ännu).
5) * N. Sigve *bor* i Trondheim siden to år.
6) N. Sigve *har bodd* i Trondheim i to år.
7) S. Sigvard *bor* i Göteborg sedan två år.
8) S. Sigvard *har bott* i Göteborg i två år.
9) Mircea *locuieşte* în Cluj de doi ani.
10) Mircea *a locuit* la Cluj doi ani.

The examples 3) and 4) as well as the second sentences of examples 1) and 2) are what Rothstein calls *universal perfect* (2008, p. 146-147). He concludes that "[t]he universal perfect denotes an event time that holds throughout the entire P[erfect] T[ime] S[pan]". All the examples 6) - 8) mean that "Sigve/Sigvard has been living in Trondheim/Göteborg for two years" and is still living there: However, in Scandinavian languages the meaning of the perfect is not clear as both 6) and 8) could also mean that he lived there for two years but has now moved on. Only the context will indicate the correct meaning of these examples. And the example 5) seems reasonable as it corresponds to 7), but in Norwegian this sentence is not idiomatic, and is never considered correct even if it formally would seem plausible. The only option in Norwegian is thus ex.6, while the two options exist in Swedish, albeit the use of present, ex.7, seems literary and not used in common language.

In Romanian the situation is different. The meaning is quite clear in example 9) *Mircea is still living in Cluj*, but in example 10) he has moved away to another place, and this change of meaning also means that the temporal adverbial must be slightly changed and the preposition *de* in *de doi ani* is removed and the time span is two years and in Romanian it will just be *doi ani*.

As we have seen temporal adverbs, such as *de mult* and *alltid* (the same word in Norwegian and Swedish), "play an important semantic role as they entail the idea of a beginning, and are used for periods of time up to the present and beyond" (L'Huillier, 1999, p. 100).

If we compare the examples 1) – 10) we see that both tenses are used with actions that start at a specific moment in the past and this time limit can be clearly indicated as in 5) – 10) or given in a vaguer way as in 1) – 4). These adverbs can sometimes be found in a clarifying second sentence as it is the case in the first two examples. The order of the sentences is thus not so important. The time reference might only be implied and not specific. There is no semantic difference between vague adverbial expressions such as S. *sedan/de mult* and *alltid*/*întotdeauna*, and more precise ones, such as *doi ani*/N. *to år*/S. *två år.*

It is therefore clear that the first sentence of example 1) is a case of IP, which presents the background action of what is later said in the second sentence. In this case the speaker is referring to somebody who has always made mistakes, and we are therefore led to the conclusion that he will keep on making the same mistake over and over again, and then the second sentence is thus supposed to be the obvious consequence of the first sentence as the speaker claims that this is the only reasonable consequence due to his previous knowledge of the protagonist's behaviour. In 5) – 9) the possible continuity of the action is implied, at least in the speaker's mind.

2. Theoretical considerations

The theoretical framework of this article is based on my elaboration and interpretation of earlier exhaustive theories and applications which have served many researchers' analyses and theoretical descriptions of the tense relations in a given language. In a previous study on French and Occitan (Söhrman 2020) I have described my theoretical basis for the analyses given in that article which together with this study and two more articles (one on Catalan, Portuguese and Spanish as well as one on Italian, Rheto-Romance and Sardinian) is the final aim of the project. In this article, however, I have extended the view and I have also taken two Germanic (i.e. Scandinavian) languages into consideration in order to generalise the analyses and the conclusions. I will therefore relate the theoretical framework that I use and as I see it. To a substantial degree it will coincide with the description given in Söhrman 2020, since that is the starting point for the whole project, although I will, of course, give adequate examples of the languages studied here, which are unique to this article. In the previous study the languages that were studied were French and Occitan, and the result is partly different, and, of course, they are both Romance, while we are comparing one Romance language with one (partly two) Scandinavian languages, which gives the study a more generalised value.

Anyone who has seriously studied the temporal system of a language during the last 70 years has had to relate themselves one way or another to the classical Reichenbachian (Reichenbach, 1947) model, which describes these relations as the consequence of an action (*event*) and its *point of reference* and the *point of utterance*. This description has later been developed and refined by Gosselin (2005, p. 31–40), and others among which Klein is probably the most prestigious (Klein, 1994).

Gosselin's model successfully summarizes his findings described in an earlier study (Gosselin, 1996), and it also takes aspectual complications on the usage of verb morphology into consideration. He presents the three Reichenbachian temporal points and turns them into temporal intervals with an *ingressive* moment (beginning of an event/process) and an *egressive* one (end of an event/process) of every Reichenbachian point of event, and he also indicates the same extended moments in the interval of reference and in the interval of utterance, and this way he not only describes the temporal relation between *past – present – future* but extends the analysis and goes deeper into the theory of an action in the past which is extended in order to help us understand how these tenses cooperate (*cf.* Söhrman, 2013 and 2020).

This way Gosselin's descriptions have made it easier to differentiate more clearly the usage of past and present tenses in many languages (*cf.* Gosselin 1996, 2005, 2013). As I will use Gosselin's concepts, we have to consider the following intervals: *interval of utterance* (01, 02), *interval of process* (B1, B2) and *interval of reference* (I, II). Their relations are clearly described in Figure 1[4].

In the two structures described in this article the *interval of reference* goes from the beginning of the *interval of process*, which will go on until some (unknown) time in the future, while the *interval of reference* stops at the end of the *interval of utterance*. Therefore, there is a question mark below B2 as its relation to 02 (end of the utterance) is yet to be seen. However, there still exists the possibility that someone is making an utterance but knowing that the process will end (because Jon/Ion in the example will move to Paris next month or something similar). In this case the question mark must disappear from the model, but this does not alter the model as such. It simply modifies this model as it is shown in Figure 1 when indicating (or just knowing) that B2 is going to take place at a determined moment in the future, although the relations between the intervals remain as described.

Figure 1 Ex. Jon *bor* i Bergen.

```
        I                                     II
        B1                              01    02      B2
        |                               |     |       |   —>
   Jon [begins to                      (utterance)  →  ?
   live in Bergen (and goes on doing so)]
```

A slightly different perspective is given in the **Figure 2**.
Ex. Ana *a lucrat* mult înainte să se pensioneze. (Și acum are mai mult timp să se relaxeze) (B2a)'

```
        I                     II
        B1                    B2a   01    02
        |                     |     |     |    —>
                                   (utterance)
   Ana a lucrat mult înainte   → pensie
```

Figure 3. Ex. Anne *har arbeidet* hardt (and, most likely, she will go on doing so). (B2b)

```
        I                     II
        B1                    B2b   01    02
   ——— |                      |     |     |    —>
                              ?    (utterance)
   Anne har arbeidet hardt             Pr  → ?
```

[4] In this article I will not discuss why Gosselin has called the different intervals 01–02, B1–B2 etc. Here I just take them for granted since this is what concerns us here, and I leave the discussion about what terms to use to the reader's discretion; cf. Gosselin 1996.

Theoretically, it would have been more consistent to use a Norwegian sentence to illustrate this temporal relation in Figure 2, but the Norwegian phrase *"Anne *har arbeidet* hardt i mange år enda frem till pensjonen" is not idiomatic. Since the action has come to an end the predicate must use preterit, thus the example should be: Anne *arbeidet* hardt under mange år enda frem till pensjonen. That is why I use a Romanian example here.

This second construction that is discussed here (Figure 3) could seem similar but somehow opposite, as it is shown in Figures 2 and 3 which describe two possible and somewhat different situations, so it seems appropriate to see PFPA as a concept that is divided in two kinds of subcategories, one referring to what is really fulfilled or finished, *Perfect with the value of a really fulfilled present action* (hence PRFP) and one referring to what will or probably might continue, i.e. it is not fulfilled, *Perfect with the value of a not yet fulfilled present* (PRNF).

As we can see one (Figure 2) refers to an event or a process that is ended but that still has relevance for the present moment (PFPA) and the other one that is evaluated at the present moment, but it is at the same time a presupposition or prediction (PRNF) of what is likely to happen as an almost deontic consequence of the first event. Thus, even if they show the same locations of the egressive B2, this is egressive only in the sense that the speaker has a limited interval of reference which does not mean that the process has stopped. Thus, in Figure 2 this B2 moment has taken place before the utterance has begun, although it is connected as relevant to the ingressive moment of the interval of utterance, while in Figure 3 the speaker has chosen to evaluate an event or a series of repeated events, indicating that there is a strong probability that B2 will happen after the egressive moment of the interval of utterance, which means in the (immediate) future.

In Figure 3 the uncertainty of when the end of the interval of process (B2b) will happen is indicated by a question mark. This difference between the two egressive moments of this interval is shown by two different labels – B2a and B2b, i.e. the two varieties of the construction.

In both situations we can see that they both relate to the interval of utterance, and this is important for the content of the stories. In the first case (Figure 2) the process has been going on until very recently, but then it was changed for bad or for good, which is stated at the same time as the change is presented as a contrast to the present situation (Figure 2), PRFP, or as a consequence or evaluation based on earlier events. It does not necessarily mean that this ends before the interval of the utterance (Figure 3), but that this is the moment when the evaluation of the process is made, PRNF. The process itself might go on for a long time. Sometimes it only suggests that, because of a certain process, we can assume a logical probability (Pr. in the figure) of the realization or continuous repetition of an event. It is thus a question of an evaluation based on "the total number of relevant equipossibilities" (Audi, 1999, p. 743) as Reichenbach (1935) has suggested.

What this leads to is a past situation with present relevance (cf. Plungian and van der Auwera, 2006, p. 317) as in example 11).

11) N. Hun *har arbeidet* 40 år i banken nå (og derfor har hun en viss erfaring innen finansverdenen)
12) *A lucrat* 40 de ani la bancă (și deci are o anumită experiență în domeniul financiar. She has worked for forty years at the bank (and consequently she has some experience from the world of finance').

Thus, theoretically, the main difference between these two constructions, IP and PRNF is that in the first case, the interval of reference is extended and passes the interval of utterance while the two PRNF cases this refers to past experiences of a process that ends just before the beginning of the interval of the utterance or that are considered by the speaker in a process of evaluation that takes place in the interval of utterance but that has a possible consequence or probable prediction in the future. The beginning of this process has thus started in the past, but it is extended and almost reaches or even passes into the posteriority of the interval of utterance.

Even if the verbs in the PRNF examples are either perfective or imperfective, the verbs in the IP examples in this study are mostly imperfective. Thus, I would suggest that this is mainly the case in this kind of construction, but with one evident exception. Repetition of actions is, of course, also possible with perfective verbs. Then it is the "endless" repetition of an action that gives the usage of the verb an imperfective aspect. This imperfectiveness of the present tense used for partly past events seems confirmed by the Bronckard and Sinclair study (1973) where French children under 6 years of age used the *passé composé* (English perfect) for past actions with endpoints but that uses the present for inherently durative actions in the past; the imperfect, on the other hand, was hardly ever used (Bardovi-Harlig, 2012, p. 483).

3. Inclusive Present

The very idea of an IP indicates that there must be some kind of a logical starting point, although it does not necessarily have to be clearly specified in the text itself. It is sufficient if it is implied in some way. This shows a basic difference between the general atemporal usage of present tense for ongoing or general statements that do not have any detectable beginning (and/or end) since they are general and refer to atemporal statements that have to do with more or less eternal processes 13) – 14) or the idea of an ongoing activity regardless of the time reference 15) – 17).

13) N. Jern *smelter* ved høy varme.
"Iron melts under the influence of the heat."
14) Fierul *se topește* la o temperatura înaltă.
15) N. Det sies at ulver *går* på jakt i fjellet.
16) S. Det sägs att vargar *jagar* i fjällen.
17) Se spune că lupii *vânează* la munte.
"They say that wolves hunt in the mountains´".

From a logical point of view the Romance usage of present in similar cases seems quite adequate as they refer to an ongoing situation, but in Germanic languages the usage of perfect and present tenses may "compete", which may seem illogical, but this incongruence is never found in Romance languages. Therefore, in English the examples 18) and 19) are both possible:

18) I *live* in London / I'm living in London.
19) I *have lived* in London for 10 years / now/.

In the latter case 19) the adverbial 'now' creates a preliminary end of the interval of process in order to evaluate the present situation that is still ongoing, and this emphasizes, of course, a more retrospective stance, looking back over the past while the same sentence without the adverb lacks this emphasis. "[M]odification with a temporal adverbial can shift the VP [verb phrase] from the description of an achievement (a punctual event) to an activity or ongoing process whose termination is not implied, [...]" (Asher, 2013, p. 15).

In Germanic, especially Scandinavian, languages we find an even more ambiguous situation as the perfect can be used, and often is, with reference to the present situation or process, examples 20 and 21). However, in Romanian there is only one alternative—present, example 22), while 23) indicates that the action lies in the past.

20) S. Jag *bor* i Stockholm.
"I live in Stockholm".
21) S. Jag *har bott* i Stockholm i 10 år /nu/.
"I have lived in Stockholm (for) 10years /now/".
22*)* *Locuiesc* la Stockholm de10 ani.
23) "*Am locuit* 10 ani la Stockholm (şi acum în alt oraş)".

In 20) and 22) with the verb in present tense this is clearly indicating an ongoing process while in 19) and 22), without the adverbial *now*/*nu*, remain ambiguous, and even more so in Swedish (or Norwegian) than in English. It may mean that this took place long ago or that it describes the present situation. The adverbial indicates the continuity of the process and should therefore be seen as a reflection of how fast (or slowly) time goes by.

While *now,* in English and Swedish (and Norwegian) implies a continuity, without this adverb the action has perhaps come to an end or maybe it is just enigmatic (and possibly still ongoing). The syntactic and pragmatic role of the adverb is not clear.

However, in a Romance language such as Romanian there is no doubt. In 22) we find IP and in 23) the use of *perfectul compus* clearly indicates that this has come to an end, and it is probable that we are dealing with PFPA, and that the examples implicitly leeds the listener to conclude that the speaker is implying something like "so I know the place well and should therefore be considered an authority on the subject, and you had better listen to what I am about to say".

We can thus see that Romanian (and other Romance languages; see Söhrman, 2020) in this respect are clearer than the Germanic languages in indicating the beginning of a process that goes from a moment in the

past and goes on into present time if they want to indicate that it is still valid at the interval of utterance and stays that way for some coming time. The end of this process might be known, but mostly it is not, and this is not necessary. It is just a way of saying that something started in the past and that it is still going on.

4. Perfect with the value of a fulfilled present

In Norwegian and Swedish "the perfect tense is used to express an event which happened in the past, without fixing it in time" [but] (When referring to a specific point in time in the past the imperfective tense is used: "Han spiste klocka to". ("He ate at two o'clock") (Strandskogen & Strandskogen, 1986, p. 21). Saussure has specified this for French, and I would suggest that this also goes for Romanian, Norwegian and Swedish too, since it refers to the usage of the perfect with the value of a fulfilled present in general. "The French PC [= passé composé] has two main realizations: (i) past [...] and (ii) perfective resultative. Resultative PC utterances convey the information that a resulting state of a past eventuality relevantly holds at S[12] [...]" (Saussure, 2013, p. 55).

The very notion of the perfect with the value of a fulfilled present indicates that it is a past action in perfect but with relevance for the present situation and in 24) and 25) the examples show clearly that the action has not stopped. It still goes on and thus it is a resultative utterance as the evaluation of the past bear relevance for the present (and, possibly, for the future). Otherwise, the imperfect/preterit[5] would be used.

24) N. Rohingyaene *er* i flere tiår *blitt* utsatt for forfølgelse i Myanmar.
25) Rohingya *au fost* persecutați de-a lungul multor decenii în Myanmar.
"The Rohingya have been persecuted for decades."

N.B. it is more natural to use *er* < *være* "be" which replaces *have* with certain verbs (Enger & Kristoffersen. 2000, p. 211).

Reinterpreting Reichenbach's well-known scheme, Saussure (Saussure, 2013, p. 56) suggests that [r]esultative perfect can be schematized as follows, where "s" stands for the resulting state, and "O" for overlaps:

E_R*;* S & E ! s O S

[This] formula reads: E[moment of event] is anterior to R [moment of reference], simultaneous to S [moment of speech] and implies a new resulting state (perfect) overlapping with S. The resultative character of the verb is clear in examples 6) and 8).

PFPA includes a final phase as the comment formally ends at the point of utterance, even if the action may continue (PRNF). Such comments tend to be made when the situation has changed in some way or is about to change, which means that there is often a contradictory expression such as *but* following, explicitly or implicitly in the utterance which thus takes on an evaluative character, but as can be seen in 24) and 25) this is not necessarily always the case. Thes examples comment an ongoing tragic situation, and unfortunately, we cannot see the end of it. In 26) and 27) however, there is a change coming.

26) N. Hun har lidd mye i sitt liv, men nå vil dette forandre seg.
27) Ea a suferit mult în viaţa sa, dar acum asta se va schimba.
"She has suffered much in this life, /but now (this will change)".

Thus we can assume that a past event is not only resultative, but it may also trigger another event or reaction which should be seen as a modal indication, i.e., what Saussure calls a "deontic-practical modality with epistemic future" (Saussure, 2013, p. 60).

In these clauses the perfect "entails an epistemic modality of certainty [...] and as a pragmatic consequence, a deontic-practical modality about how to behave in the actual present in the perspective of the eventuality happening with certainty in the future" (*Ibidem*).

It is quite normal that we give statements using the perfect but indicating an assumption that they will have an effect not only on the present time but also on the (near) future as can be seen in the examples 28)-31). These statements can sometimes be hard to differentiate.

[5] In Scandinavian languages there is a confusion when it comes to labelling the past tense as in *Han spiste*, "He ate" fish.

28) N. Carly *har* alltid *likt* fisk.
29) Anei i-*a plăcut* întotdeauna peștele. (așa că ar fi o idee bună să cumpăr pește).
"Carly/Ana has always liked fish" (and therefore it might be a good idea to buy her some)
30) N. Jeg *har sett* herr Jensen i parken nesten hver dag.
31) L-*am văzut* pe domnul Ionescu în parc aproape în fiecare zi.
"I have seen Mr Jensen/Ionescu almost every day in the park".

It would thus seem quite reasonable to conclude that the frequent repetition of events o actions indicate a certainty or strong believe in the probability that the content of the sentences will continue to be relevant also in the (near) future. Implicitly, in 32) and 33) we can thus assume that the speaker is now rested and fit to do something right now or in the near future before this strength wears off.

32) N. Nå *har* jeg *sovet*.
33) Recent *am dormit*.
"Now I have slept."

Once again, we can see that the temporal adverbs play an important modalizing role in our interpretation of the meaning of certain utterances that we may hear.

It is also clear that the negation has an influence on the interpretation and temporal reference of a sentence. For instance, in the examples 34) - 37) we can see that, with the negation, one could easily alternate between the present and the perfect as both describe something that hasn't happened, as there is no clear semantic or philosophical difference between what has not happened, cf. 34) - 37) and what does not happen, cf. 36) -37).

34) N. Jeg *har* ikke *lest* boka.
35) N-*am citit* cartea.
"I haven't read the book."
36) N. Jeg *leser* ikke boka nå.
37) Nu *citesc* cartea acum.
"I don't read the bok now".

5. Conclusions

Therefore, it seems quite clear, although confusing that both present and perfect can be used with a projection that starts in the past and goes towards the present time and even into the future. It might seem illogical, but languages are not logical constructions. It is more a question of usage and linguistic tradition.

Gosselin's model helps us to better understand when and how to use IP, the present that starts in the past, as we have seen in Figure 1, where the egressive moment of the interval of reference lies in the present moment (interval of utterance) while the egressive moment of process lies in the future, mainly at an unknown point of time.

At the same time Gosselin's model also helps us to see how the use of perfect normally indicates that we have an interval of process that lies in the past, but it is somehow still relevant to the interval of utterance (= present moment). Nevertheless, the process doesn't have to end before the utterance. It may well keep going on even after the utterance, but the speaker has chosen this moment in order to evaluate what is known of a process up until that moment. The speaker may modalize the statement by projecting the future as something epistemic that will happen with a well-founded certainty, almost as if it were deontic - a value which it also could assume.

As IP always refer to an ongoing action, it might seem impossible to express this meaning by the use of a perfective verb, while the PFPA, as we have seen, could be expressed by both an imperfective and a perfective verb. In both cases, however, a perfective verb can (only) be used if it refers to a multiple repetition or a habitual action. Thus, the two (or three) constructions and their internal relations can be seen and explained by this 'Gosselinian'[6] interval model that shows how the different semantic interpretations could and should be seen in relation to other events and how the tenses reveal the intentions of the speaker with all its pragmatic consequences.

[6] May it be permitted for the author to adjectivize this surname here.

Perfect tense is more complex than present tense and has more options as to where the egressive moment of the point of process ends; its relevance for the present moment and/or the future has been shown and discussed in detail after Figure 2.

The comparison between Scandinavian (Germanic) languages and a Romance shows us how generalized the relativity of temporal reference is when it comes to tenses such as present and perfect that both have a broader time of reference than what might seem to be the case in a strict formal sense. It is a question of a subjective perspective that lies in the mouth of the speaker.

References

Asher, N. (2013). Temporal modification. In K. Jaszczolt & L. de Saussure, *Time. Language, Cognition and reality*, Oxford: OUP, p. 17-36.

Audi, R. (general ed.). 1999. *The Cambridge Dictionary of philosophy*, 2nd ed. Cambridge: CUP.

Avram, Miora. (2001). *Gramatica pentru toţi*, Bucureşti: Humanitas.

Bardovi-Harlig, K. (2012). "Second Language Acquisition". In Robert I. Binnick (ed.), *The Oxford Handbook of Tense and Aspect,* Oxford/New York: OUP, p. 481-503.

Bronckart, J.-P. & Sinclair, H. (1973). Time, tense and aspect. *Cognition* 2: 1973, p. 107-130.

Bull, William E. (1960). *Time, tense, and the verb : a study in theoretical and applied linguistics, with particular attention to Spanish,* Berkeley : Univ. of Calif. Press.

Comrie, B. (1976). *Aspect*, Cambridge: CUP.

Drinka, B. (2017). *Language Contact in Europe. The periphrastic Perfect through History*, Cambridge: CUP.

Enger, H.-O. & Kristoffersen, K.E. (2000). *Innføring i norsk grammatik. Morfologi og syntaks*. Oslo: Landslaget for norskundervisning/Cappelen Akademisk Forlag.

Gosselin, L. (1996). *Sémantique de la temporalité en français. Un modèle calculatoire et cognitif du temps et de l'aspect.* Louvain-la-Neuve : Duculot.

Gosselin, L. (2005). *Temporalité et modalité*, Bruxelles: de Boeck.Duculot.

Gosselin, L. (2013). "The interaction of time and modality in French". In K. M. Jaszczolt & L.de Saussure (eds.), *Time. Language, Cognition, and Reality,* Oxford: OUP, p. 98-127.

Jaszczolt, K. M. & L. de Saussure (eds.). (2013). *Time. Language, Cognition, and Reality,* Oxford: OUP.

Klein W. (1994). *Time in Language*, London: Routledge.

Klum, Arne, 819619. *Verbe et adverbe : étude sur le système verbal indicatif et sur le système de certains adverbes de temps à la lumière des relations verbo-adverbiales dans la prose du français contemporain* Uppsala.

L'Huillier, M. (1999). *Advanced French Grammar.* Oxford: Oxford University Press.

Reichenbach, H. (1947). *Elements of Symbolic Logic.* New York Macmillan Co.

Riegel, M., Pellets, J.C. & Rioul, R. (2009). *Grammaire méthodique du français*, 7th ed., Paris: Presses universitaires de France.

Rothstein, B. (2008) *The Perfect Time Span. On the present perfect in German, Swedish and English.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Plungian, V. A. & van der Auwera, J. (2006). Towards a typology of discontinuous past marking, *Sprachtypologie und Universalienforschung* (*STUF*)*,* Berlin 59: 4, 317–349.

Saussure, L. de (2013.). "Perspectival interprétations of tenses". In K.M. Jaszczolt & L. de Saussure (eds.), *Time. Language, Cognition, and Reality,* Oxford: OUP, p. 46-69.

Strandskogen, Å.-B. & Strandskogen, R. (2005; [1986]). *Norwegian. An Essential Grammar*. New York: Routledge (1st ed. Oris).

Söhrman, I. (2013). "Reference, aspectuality and modality in ante-preterit (pluperfect) in Romance Languages". In F. Josephson & I. Söhrman (eds.). *Diachronic and typological perspectives on verbs*. Amsterdam: John Benjamin's, p. 173–209.

Söhrman, I. (2020). "Présent inclusif and passé composé à valeur de présent accompli in modern French and Occitan". In M. Maiden & Wolfe, S. *Variation and Change in Gallo-Romance Grammar*, Oxford: Oxford University Press, p. 242–259.

«TILL ITALIEN» – OM BIRGER SJÖBERGS FRIDAS VISOR

Olav SOLBERG[1]

Samandrag. «Till Italien» – om Birger Sjöbergs Fridas visor. Birger Sjöberg (1885–1929) er ein av Sveriges fremste visediktarar. For mange er han særleg kjend for *Fridas bok* og *Fridas andra bok.* Desse to visesamlingane (Fridas visor) skildrar småbyen Lilla Paris, modellert over Sjöbergs heimby Vänersborg. I Lilla Paris held Frida og kjærasten hennar til. Desse to er hovudpersonar i Frida-fiksjonen. Dei står begge i butikk og er altså heilt vanlege menneske, men den unge mannen har ambisjonar om å vekse i kultur og danning. Noko av den førebels relativt beskjedne lærdomen sin prøver han å formidle til Frida, men lykkast ikkje alltid med det. Grunntonen i visene er parodisk og ironisk, men også venleg, humoristisk og sjarmerande. Jamvel om Lilla Paris på overflata står fram som ein fredeleg og harmonisk by, er ikkje alt som det skal. Rådmannen, som bestemmer det meste i småbyen, er kanskje fornøgd, men under overflata trugar noko framandt og farleg med å bryte fram, revolusjon, opprør, ulykker. I artikkelen drøfter eg noko av dette. Vidare trekker eg fram nokre av dei visene der den unge mannen gir uttrykk for lengten bort frå småbyen, til fascinerande land som Frankrika, Spania og Italia. Fleire av visene inneheld denne tvitydige holdninga til småbyen og det heimlege. Eit av Sjöbergs hovudgrep er som nemnt ironi og parodi, men han nyttar også ekfrase-teknikken i enkelte viser, bl.a. i «Längtan till Italien», ein klassisk Sjöberg-tekst.

Keywords: *Birger Sjöberg; Fridas visor; parody; humour; ekphrases.*

Innleiing

I *Den svenska litteraturhistorien* skriv Göran Hägg at visetradisjonen er sjølve hovudpulsåra i svensk lyrikk, og han konkretiserer – det «är balladen, psalmboken och Bellman. Det är de lyriker som anknutit till sången och själva sjungits» (Hägg 1996, s. 463). I dette selskapet høyrer Birger Sjöberg (1885–1929) heime, saman med nesten samtidige og neste samtidige visediktarar som Gustaf Fröding, Erik Axel Karlfeldt, Dan Andersson, Nils Ferlin, Evert Taube. Og som inspirator for nær sagt alle desse Carl Michael Bellman, 1700-talspoeten, som Sjöberg var fortruleg med, og som han refererer til i fleire av Frida-visene.

Referansane til Bellman, til den fransk-inspirerte kongen Gustav III, til fransk historie og kulturhistorie, til måneskin i framande land som Spania og Italia – alt dette har ein viktig funksjon i Fridas visor, dvs. dei to vise- og diktsamlingane *Fridas bok* og *Fridas andra bok.* Enkelt sagt skaper det brot, spenning, dynamikk, variasjon. Dette er viktig, for Frida-diktinga handlar «berre» om ein svensk småby, modellert etter Vänersborg ved den største av dei svenske innsjøane, Vänern. Dessutan er hovudpersonane i Frida-visene to heilt vanlege unge menneske som står i butikk, begge svært naive, på kvar sin måte. Når Frida-visene likevel har hevda seg både i litteraturhistoriene og blant eit breitt publikum, kjem det enkelt sagt av Sjöbergs tekst- og tonekunst. Sjöberg var allsidig, han skreiv ikkje berre visene, men komponerte også melodiane. Dessutan var han med gitar i hand ein entertainer utanom det vanlege, han hadde ein scenesjarm som stod i markert kontrast til den ytre framtoningen.

I denne artikkelen vil eg trekke fram og diskutere noko av det som står i motsetning til idyllen og harmonien i småbyen. Dette er framande ting som uroar, men som sjeldan blir formulerte i klartekst. I nokre viser trugar det framande med å bryte gjennom, utan å koma til overflata. Men det finst også noko utanfor småbyen som det er verdt å lengte etter – anten det ligg attende i tid som Gustav IIIs «glada Sjuttonhundratal» («Fjärilen på Haga»), og den franske kardinalen Richelieus femtenhundretal a la Dumas («På Richelieus tid») – eller rett og slett fascinerande og fjerne land som Frankrike, Italia, Sveits og Spania. Sjöbergs tekstar ber sterkt preg av parodi og ironi, men formidlar samstundes ein enkel og

[1] Olav Solberg er professor emeritus i nordisk litteratur ved Universitetet i Søraust-Noreg. Han har undervist i nordisk litteratur på alle nivå, og skrive artiklar og bøker om senrale forfattarar som Ibsen, Undset og Vesaas. Dessutan har Solberg arbeidd mykje med mellomalderlitteratur og folkedikting. Sist utgjevne bok er *Harpe og sverd. Litteraturhistoriske essay om den norske balladen* (2020).

truskuldig småby-sjarm. I denne kombinasjonen ligg truleg mykje av forklaringa på Frida-visenes suksess.

Birger Sjöberg

Det var i småbyen Vänersborg Birger Sjöberg vart fødd og voks opp. Foreldra åtte og dreiv ein klesbutikk som gjekk bra ei stund, men då Birger var tretten år, måtte dei leggja ned verksemda. Dette hadde samanheng med at Vänersborg hadde hamna i bakleksa industrielt, og når det galdt kommunikasjonar. Økonomien vart usikker, og på toppen av alt dette kom at den unge guten var så lite interessert i systematisk skolearbeid at han ikkje greidde å fullføre utdanninga på *Vänersborgs högre allmänna läroverk*. Han var dessutan upraktisk, lite interessert i fysiske utfordringar og svært usikker på seg sjølv. Slik situasjonen var, måtte han finne seg i å ta forskjellige småjobbar i heimbyen.

Som ungdom møtte han ei jamgammal Vänersborg-jente som han forelska seg i, og denne jenta – Karin Lustine – vart modell for Frida-figuren. «Karin Lustine, mörkhårig och vacker, var den som Birger älskade mest [...]. Hon fascinerade honom med en stark erotisk dragningskraft. Att han var kär i henne var en offentlig hemlighet», skriv Johan Svedjedal i den omfangsrike biografien sin om Birger Sjöberg (Svedjedal 1999, s. 101–102). Sjöberg fridde til Karin Lustine, men vart kontant avvist. «Man blev gripen av Birger Sjöbergs barnslighet och originalitet. Men gifta sig med honom – nej, det hade jag aldrig kunnat tänka mig», skreiv ho seinare. At det likevel var ho som var modell for Frida, tvila Karin Lustine aldri på: Birger Sjöberg «svärmade för flera flickor. Men Frida, det är ju jag förstås, och ingen annan!» (Svedjedal 1999, s. 101–102). Birger Sjöbergs manglande framgang hos unge kvinner kom i følgje biografen August Peterson av Sjöbergs «oförmåga att tala med flickor på blodets eget språk. Den erotiskt laddade kontakten mellan honom och dem fanns inte. I stället föll han alltid nervöst tafatt in i ett slags föredragston och föredragsstil» (Peterson 1944, s. 185).

Etter kvart innsåg Sjöberg at det var diktar han måtte bli. Skriveferdigheitene hadde han øvd opp i det sosialdemokratiske skjemtebladet *Karbasen* (krabasken, [den samfunnsrefsande] pisken), og som journalist i Stockholm, seinare også i Helsingborg. Då han gjorde alvor av Frida-satsinga, var han ein røynd diktar. Han hadde skrive prosa og ikkje minst vers og viser i mange år. Fleire av dei tidlege tekstane kom med i Fridas visor, saman med ei rad nyskrivne.

Sjöbergs litterære produksjon er beskjeden, men utsøkt. Den består av *Fridas bok* (1922) og *Fridas andra bok* (1929, kom ut posthumt), den digre miljøskildrande romanen *Kvartetten som sprängdes* (1924) og den modernistiske diktsamlinga *Kriser och kransar* (1926). I ettertid er det dessutan utgjeve fleire Sjöberg-tekstar. Birger Sjöberg døydde av lungebetennelse, utsliten psykisk og fysisk, på Växjö Stadshotell, i april 1929.

Frida-fiksjonen

Birger Sjöberg hadde tenkt seg at *Fridas bok* skulle innehalde om lag 50 viser, men så mange vart det ikkje. Til å vera ei vise- eller diktsamling er boka likevel omfattande. Bonniers utgåve av *Birgers Sjöbergs samlade dikter* (1973) inneheld 28 viser og er på om lag 140 sider. Då er Sjöbergs innleiing rekna med, like eins musikknotane. Begge delar er viktige, notane for at det skal vera mogleg å lære seg melodiane, innleiinga for at lesaren kan bli kjend med persongalleriet, først og fremst dei to hovudpersonane og – minst like viktig – med den ironiske grunntonen i verket.

Det er ein anonym og utanforståande forteljar som fører ordet i innleiinga. Vi får ein presentasjon av småbyen Lilla Paris, vi møter rådmannen (som er utstyrt med visse despotiske trekk).Viktige institusjonar og bygningar blir introduserte, deriblant Goodtemplarhuset, Föreläsningsinstitutet, Fabriken og Utvärdshusets trädgård (det er på denne friluftskaféen handlinga i «På begäran» utspelar seg). For den mannlege hovudpersonen står Frida som «den vackraste, den ädlaste och värdefullaste i de myllrande skaror av kvinnor, som trängas på denna jordens gröna rund». Som nemnt står Frida i butikk, ho er «blond och rosig» med kruset hår, og som det går fram av vårreingjeringsvisa «Frida i vårstädningen», er ho ikkje redd for praktisk arbeid.

Den unge mannens forelsking i Frida gjer det naturleg at *Fridas bok* må opne med «Den första gång…» – kanskje Sjöbergs mest kjende vise, med ein vakker og smektande melodi. Opphavleg stod

denne på trykk i *Karbasen* (1905). Eva Haettner Olafsson har i den grunnleggjande studien *Fridas visor och folkets visor. Om parodi hos Birger Sjöberg* gjort greie for sannsynlege inspirasjonskjelder for «Den första gång…». Haettner Olafsson viser kva grep Sjöberg gjorde då han justerte den opphavlege teksten slik at den kunne høve i Frida-forteljinga. Det folkelege og parodiske måtte tonast noko ned (Haettner Olafsson 1985, s. 105–117). Litt finst igjen, men det er vanskeleg jamvel for svenske lesarar å oppdaga dette, og nesten uråd for nordmenn. Det måtte vera enkelte formuleringar i 2. strofe (som eg siterer nedanfor) – «så skön *som inga flera*», vidare «den lilla lärkan grå, *så svår att observera*», endeleg sluttlinja «så bländande och grann *som aldrig mera*», jf. nedanfor:

> Den första gång jag såg dig, då glänste sommarskyn,
> så bländande som svanen i sin skrud.
> Då kom det ifrån skogen, från skogens gröna bryn
> liksom ett jubel utav fåglars ljud.
> Då ljöd en sång från himmelen, så skön som inga flera;
> det var den lilla lärkan grå, så svår att observera.
> Den första gång jag såg dig, då glänste sommarskyn
> så bländande och grann som aldrig mera
> (Sjöberg 1973, s. 16–18).

Fridas sosiale bakgrunn er beskjeden, noko som bl.a. går fram av «Frida i vårstädningen». Dette skremmer ikkje den unge mannen, som rett som det er kjem på besøk i Fridas heim. Med sitt «humana betraktelsesätt» blir han vel motteken, både av mora – ho steller i huset – og av den litt barske faren som tidlegare har vore korporal i Norrland, og nå er sysselsett som oppsynsmann ved hamna. Frida har dessutan ein bror som er agent i elektrisk armatur. Så er det Fridas yngre syster. Musikalsk som ho er, nynnar ho ofte på ei populær vise «Gud vet, vem som kysser dig nu».

I motsetning til Frida har den unge kavaleren hennar begynt å interessere seg for lesnad og bøker, dette fører med seg at han kjem i «intim beröring», som det heiter, med lånebiblioteket i byen. Han blir dessutan abonnent på *Nordisk Familjebok*. Den innsikta han skaffar seg på dette viset, deler han meir enn gjerne med Frida. Men han er tilbakehaldande med å prakke altfor mykje kunnskap på henne, han ynskjer ikkje å «överrumpla hennes huvud med för starka, sönderbräckande böljor av vetande». Derfor er det han varsamt og berre gradvis opnar «slussarna för visdomens klara flod».

Dei to kjærastane brukar fritida til vandringar i naturen kring Lilla Paris, dei går på kino, på konsert i Utvärdshusets trädgård og høyrer på foredrag i Föreläsningsinstitutet. Eit høgdepunkt er sommarturen med «Nykterhetslogen Hoppets Sköld». Her blir det marsjering, musikk, dans, fest, talar og anna moro – skildra a la Bellman. For den unge mannen kjem det som ei spennande utfordring når han blir medlem i mannskoret i småbyen. Ikkje nok med det, han får tildelt vervet som «sångföreningens notförvaltare eller notchef». Ein meir oppofrande person enn denne «allvarlige och svärmeriske unge sångarbroder» kunne mannskoret aldri fått, heiter det.

Skjer det noka utvikling i fiksjonen? Endrar tilhøvet mellom dei to kjærastane seg? Det kjem i alle fall noko nytt til i ei vise som «Svartsjukans demon». Utgangspunktet er at ein galant levemann tilfeldigvis har hjelpt Frida på med ei kappe, og at ho seinare – sikkert etter ein viss diskusjon – har sagt at mannen «förefaller bra rar [venleg] i alla fall». Dette blir for mykje for den unge mannen, som sukkar og klagar og trugar med å ville ta livet av seg (eit spel for galleriet, som likevel sjokkerer Frida). Meir alvor, ja – berre alvor, er det i «Bleka Dödens minut». Denne visa kan lesast i lys av Sjöbergs eigen og altfor tidlege død. Teksten vart skriven kring 20 år før *Fridas bok* såg dagens lys, og vart truleg omarbeidd til Frida-vise i 1921 (Haettner Olafsson 1985, s. 164–182). I kor stor grad er «Bleka Dödens minut» knytt til Frida-fiksjonen? Den einaste direkte tilknytinga er så vidt eg kan sjå, den korte og lett ironiske innleiinga: («Reflexioner sedan han sett en begravningsprocession med standar tåga förbi»). Den første av dei fem strofene lyder slik:

> Ja, du kommer till slut,
> bleka Dödens minut,
> då med granris min port blir prydd,
> då min fönstergardin
> utav blommig satin

blir på mitten ihopasydd,
då min hand har en ros i förvar,
om vars doft ingen aning jag har.
Ja, du kommer till slut,
bleka Dödens minut,
då jag vilar så gömd och skydd
(Sjöberg 1973: 97–100).

Parodi og ironi

På slutten av livet skreiv Sjöberg om *Fridas bok* at «tonen var sprungen ur parodin, ur natursvärmeriet på hembygdsmarken». Samtida brukte då også begrepet parodi om boka (Haettner Olafsson 1985: 1). Parodi kan definerast som ei komisk eller latterleggjerande etterlikning av litteratur som alt eksisterer. Etterlikninga forvrenger og overdriv ordbruk, formuleringar og idéinnhald i mønsterteksten (Lothe, Refsum & Solberg 1997, s. 190). Samstundes er det viktig å vera klar over at parodien ofte fungerer ironisk, og – som Lothe, Refsum og Solberg skriv – ikkje sjeldan går ut over det einsidig etterliknande og overskrid den litterære grunn- eller mønsterteksten. Slik er det i høg grad med Birger Sjöbergs viser.

I *Fridas visor och folkets visor* drøfter Haettner Olafsson ulike tilnærmingar til parodibegrepet, og ho konkluderer bl.a. med at «man bör på något sätt kunna argumentera för att parodin är avsiktlig från författarens sida» (Haettner Olafsson 1985, s. 16). Dette er eg samd i, men kravet kan ha sine utfordringar. Om Sjöbergs lesnad er såleis relativt lite kjent. Av litterære tekstar som ligg, eller truleg ligg, til grunn for Sjöbergs parodiar i Frida-visene, peikar Haettner Olafsson først og fremst på Shakespeare og Bellman og ikkje minst ei lang rad folkelege viser og skillingsviser. Fleire av desse står i *August Bondesons visbok* (1902–1903). Av svenske forfattarar forutan Bellman, las han Fröding, Strindberg og Albert Engström, og han interesserte seg for den danske eventyrdiktaren H.C. Andersen (Peterson 1944, s. 89, 92–93).

Sett frå lesarens og tilhøyrarens side er det sjølvsagt nødvendig å gjenkjenne kva som er utgangspunktet for parodien. I motsett fall vil ikkje parodien fungere. Derfor utstyrte Sjöberg *Fridas bok* med innleiing – innleiing fekk også kvar einskild tekst – og når han heldt konsertar, las han gjerne opp desse. Han må ha meint at dette trongst for at publikum skulle reagere riktig. Det gjorde nok også Sjöbergs tilhøyrarar, men i dag står både Sjöberg og fleirtalet av mønstertekstane hans fjernare frå publikum. Resultatet er at verknaden snarare blir ironisk enn parodisk. Kanskje blir heller ikkje ironien alltid oppfatta, som i «Den första gång...», jf. ovanfor. Men er det i så fall noka ulykke? Då vil kanskje andre trekk ved teksten stå klarare fram, som den enkle, naive småby-sjarmen.

Lilla Paris

Kvifor vart Vänersborg kalla Lilla Paris? Dette finst det ulike meiningar om, men «säkert är att tanken fick ny näring under den stora världsutställningen i Paris år 1900, då en därifrån hemkommen vänersborgare tyckte sig finna, att hans egen stad visst inte behövde skämmas vid en jämförelse, vilken grandiosa tanke Birger Sjöberg sedan har lagt i Rådmans mun», jf. teksten nedanfor (Peterson 1946, s. 18). «Lilla Paris» er visetekst nr. 2 i *Fridas bok*. Visa er nærmast ein monolog på seks strofer framført av den unge mannen, ein søndagsmorgon etter at kjærasteparet har spasert omkring vel og lenge. Frida er trøytt og har lagt seg i graset for å kvile, ho høyrer ikkje skikkeleg etter:

Frida! «Ja.»
Frida! «Jaha!»
Se, staden flaggar! Dukar sväva, sommarns vindar dra.
Böljor blå,
de kryssa och slå
kring svarta skutor, guppande, med ved och bräder på.
Den staden, svept i rosigt dis,
lik pärla i ett flor,
den tycke har utav Paris,
som Rådman sagt och tror!
Lilla Paris,

Lilla Paris,
du ligger trygg och tindrande i sommarns friska bris!
(Sjöberg 1973, s. 19–23).

«Lille Paris» er ei sein Sjöberg-vise, datert til våren 1921 (Haettner Olafsson 1985, s. 63–64, 355–361). Dette er ei av fleire viser som assosierer til Bellman, konkret til Fredmans epistel 33: «Stolta stad». Bellmans tekst er ein presentasjon av Stockholm – slik Sjöbergs vise presenterer Lilla Paris (Vänersborg) – og har ei strofeform som minner om, og truleg ligg til grunn for, strofestrukturen i «Lilla Paris» (men har ikkje same rytme). Sjöberg har knapt tenkt å parodiere Bellman, det er andre ting som står i sentrum i teksten. Visa fokuserer på to forskjellige tema, som begge har med Paris å gjera, og kanskje har ein viss samanheng. I motsetning til rådmannen, som i fiksjonen har funne på namnet Lilla Paris, men ikkje anar noko om kva denne namnesymbolikken kan innebera, tenkjer den unge mannen seg at småbyen kanskje kan koma til å bli invadert av fransk påverknad. Dette er ein fascinerande, men også skremmande tanke, som blir utløyst av noko så uskuldig som synet av eit kjærastepar:

[...]
Ljust ett par,
sommarklätt drar
på bron uti ett gullgult moln – röd parasoll hon har!
Är det en bild utav Paris,
nog är den blid och still!
Därovan på sitt enkla vis
hörs svenska lärkans drill
[...].

Det er fargane og særleg den raude parasollen som får den unge mannen til å tenkje på Paris, raudt er tradisjonelt den syndige kjærleikens farge. I første omgang døyver han desse tankane ved å minne seg sjølv om at dette biletet av Paris er blidt, den velkjende, svenske lerka kvitrar framleis i tretoppane. Likevel held han fast på den tvitydige, delvis lokkande, delvis skremmande førestellinga om Paris:

Frida! «Ja.»
Frida! «Jaha!»
Tänk, ifall plötsligt franska vindar börja kring oss dra!
Frida satt
fager, fast matt,
med mjölig kind och blodröd mund och mörkögd som en natt
[...].

Svartssjuksvåg
sjöd i min håg
om någon mörkögd kavaljer
för skarpt på Frida såg.
Vild och sinnt
rusa jag blint,
rivalen sköt jag, drucke sedan blek ett glas absint.
Var nöjd att i mitt varma blod
en svalkad ådra går,
att ej bland lyx uti en bod
i stolt Paris jag står!
[|...].

Den unge mannen føresteller seg Frida i lys av fransk dekadanse, med pudderkinn, blodraud munn og svart blikk. Er det biletet av Edvard Munchs *Madonna* (1894) som spøker i bakgrunnen? Ikkje overraskande om så er tilfelle, Sjöberg må vel ha kjent til Edvard Munch. Også skildringa av den svartsjuke unge mannen assosierer til Munch, jf. målarstykket *Sjalusi* (1895). Sjöbergs tekst assosierer vidare, i tråd med den sannsynlege Munch-referansen, til bohem-favorittdrikken absint.

I siste strofe blir biletet av Paris utvida frå det erotiske til det politiske. Nå går det ut over rådmannen, som kan vera glad for at han er politisk leiar i ein svensk småby og ikkje i Paris. Visa konkluderer med at livet er best i småbyen, trass alt.

Väl som är!
Lyckligt som är!
Vår stad, till ytan lik Paris, har ej dess karaktär.
Skön till form,
men fjärran all storm,
revolution, soldaters tramp och hopars vilda gorm.
Där släpas ej vid facklors brand
med blåst i yvigt hår
vår Rådman ut av bödelns hand
en natt när trumman går.
Lilla Paris,
Lilla Paris,
du ligger trygg och tindrande i sommarns friska bris!

I Sjöberg-biografien sin siterer August Peterson ei tilleggsstrofe til «Lilla Paris». Denne skreiv Sjöberg under arbeidet med *Fridas andra bok* (1923). Men han må truleg ha meint at strofa braut altfor sterkt med den ironiske grunntonen i visa (og visesamlinga) . Det dreiar seg om ei strofe med klare modernistiske trekk, som står i stil med det dystre innhaldet:

Då färgas af ett eldsken himlen öfver
museets trädgård – grönt till brunt blir svedt,
och torget gungar med sin gröna pump.
Ett sakta böljesvall af kullerstenar
ses slå i dyning emot Rådmans gård.
Skorstenar liksom springa ner från taken,
och husen fly som skuggor,
och kyrktornet tar två stora steg men böjer knä,
och Centralhotellet hoppar som en tatter upp och ner.
[…]
Vid skildring vild har Frida slutat sy.
På klara ögat som ett tåredis!
Stackars Paris,
Stackars Paris,
som låg så trygg och tindrande i sommarns friska bris
(Peterson 1944, s. 309, jf. Svedjedal 1999, s. 423–426).

I *Fragment av Birger Sjöberg* legg Eva Haettner Aurelius (Olafsson) fram nokre tekstbitar som minner om tilleggsstrofa, men desse manglar den direkte referansen til Frida-figuren (https://litteraturbanken.se/författare/SjöbergB/titlar/Fragment/sida/27/faksimil). Vidare drøfter Aurelius i kva grad Sjöbergs katastrofeskildring kan byggje på viser og vers av svenske skillingsviseforfattarar, som Johan Henrik Chronwall, og på prosaforteljingar av den franske science-fiction-forfattaren Camille Flammarion. Dette stoffet er det rimeleg å tenkje seg at Sjöberg har kjent til. Haettner Olafsson konkluderer med at skildringa av Lilla Paris' undergang står i stil «med Fridas vän såsom person och poet, och behöver inte partout förknippas med Birger Sjöbergs visionära läggning och bräckliga och splittrande psyke» (Haettner Olafsson 1985, s. 321). Det kan så vera, men spørsmålet er likevel om det er sannsynleg at Fridas kavaler ville uttrykt seg i modernistisk språk. Om vi skal tru Sjöbergs innleiing har han den teoretiske visdomen sin frå *Nordisk Familjebok*. Kvar skulle han eller nokon annan av dei som opptrer i Frida-visene, ha lært seg å skrive modernistiske dikt?

Ekfrase-dikt om fjerne stader og strender

Ein ekfrase er ein tekst om eit bilete eller eit anna kunstverk. Kjende eksempel frå norsk litteratur er Henrik Wergelands «Jan van Huysums blomsterstykke» (1840) og Olav H. Hauges «Til eit Astrup-bilete» (1961). Sidan Birger Sjöbergs litterære teknikk i stor grad går ut på å skildre det han ser, er det ikkje overraskande at Fridas visor inneheld ekfrase-dikt og dikt der ekfrase-innslag spelar ei rolle. Teknikken synest å stå i stil med eit sentralt karaktertrekk hos den unge mannen, han er ein tilskodar, til dels ein kikkar, jf. formuleringar som 'Är det en bild utav Paris' («Lilla Paris»), 'Uppå estraden, bakom

blom, som glöda, / vi se en ensam man i mörk kavaj‘ («På begäran») ‘Jag såg en festlig tid i tanken blånande’ («Fjärilen på Haga»).

Ovanfor har eg nemnt vårreingjeringsvisa «Frida i vårstädningen», ein Frida-tekst som rimeleg sikkert kan daterast til om lag 1920 (Haettner Olafsson 1985, s. 52). Denne visa inneheld eit ekfrase-innskot. Utgangspunktet er typisk, i den meining at den unge mannen står i hagen utanfor huset der Frida bur, og studerer gjennom vindauga korleis ho «rastlös sysslar i hemmet». I ei av strofene ser han henne tørke støv av vindaugskarmar, vindaugsruter, koparkrukker – og deretter eit målarstykke:

> […]
> «Karl den tolftes likfärds» alla kanter
> putsar hon vid bostons glada sång.
> Ljuvt nog vore för de blå drabanter,
> om de kände handens mjuka gång
> […].

Det dreiar seg om eit berømt målarstykke: «Karl XIIs likfärd» (1878). Det er eit såkalla historie-målarstykke, av Gustav Cederström, dramatisk og fritt utført. Vi ser den døde krigarkongen bli boren heim til Sverige etter nederlaget ved Fredriksten festning i Noreg. Dei blåkledde karolinske soldatane ber kongen på akslene, han ligg på ei open båre. Ekfrase-innskotet fungerer nærmast miljøskildrande. Cederströms målarstykke vart svært populært, mange svenskar skaffa seg kopiar av det, det heile var med på å forme den svenske oppfatninga av Karl XII. I Sjöbergs tekst verkar målarstykket til å framstille Fridas heim som gjennomsnittleg svensk, slik andre detaljar i inventaret gjer.

Det ligg utan tvil eit ironisk poeng i at Frida «befinner sig i rök och damm av et helt annat slag än det rök och damm Karl XII befann sig i» (Haettner Olafsson 1985, s. 252–253). Likevel er det ikkje mot Karl XII men mot *rådmannen* skytset rettar seg, han som i visa blir kalla «härskaren i frack och orden», og som har ei dotter med gudinne-namnet *Astrea.* Begge står sjølvsagt høgt over den sosialt beskjedent plasserte Frida, jf. dei to verslinjene som rammar inn visa: «Ändå står ej Frida vad man kallar, / på vår samhällssteges högsta topp». Men likevel er det Frida den unge mannen vil ha, flittig, praktisk, husleg – samstundes som det kviler eit overjordisk lys over henne: «Något ljuvt och änglaaktigt skiner / omkring Fridas huvud, medge det!»

I «Vårnattstankar vid Fridas ruta» har ekfrasen større plass. Denne visa kan daterast til 1921, og hadde først tittelen «Aftontankar vid Fridas ruta» (Haettner Olafsson 1985, s. 66).
Utgangspunktet er at den unge mannen ein sein kveld i månelyset kjem til å gå forbi Fridas soverom (kanskje er det noko han gjer rett som det er?) Huset er så lågt og lite – slik småbyhus gjerne var (og er) – at han kan sjå rett inn i Fridas soverom. Frida har gått til ro, den blomstrete blusa heng på stolen, skorne står fint plasserte under senga. Den unge mannen ynskjer at han som ein spansk trubadur kunne syngje ei kjærleiksvise, ein serenade for den sovande engelen, eller alvemøya, som han også kallar henne.

Ekfrase-innslaget kjem i strofe 3 og 4 av dei i alt 5 strofene, og det blir annonserte i innleiinga til visa: «I Fridas gardin fanns en liten oval, föreställande ett alplandskap». Det dreiar seg altså om eit ovalt bilete på gardinstoffet, og den unge mannen fell i stavar over motivet. Han drøymer seg bort og diktar seg sjølv og Frida inn i biletet, inn i dei personane han ser.

> Hennes gardin jag fann
> ljus med ränder:
> Flicka med vattenspann
> och alp, så blå och skön.
> Skådar en ståtlig man
> med vita tänder;
> tuppfjädern vickar grann
> i jägarhatten grön
> […]
> Kvinnan vid skogens rand –
> drag så veka! –

lyftat sin runda hand.
(Med Frida likhet rår.)
Önskar, från Sverges land
vi flytt att leka
högt där i snön ibland
den ädla blomman står!
[...]
(Sjöberg 1973, s. 86–90).

Den unge mannen ynskjer at han sjølv og Frida kunne «fly från Sveriges land» til Alpane, til snøen, der alperosene blømer. Det heile har tydeleg preg av parodi. Alperomantikken spøker i bakgrunnen, den kom til å bli ein gjengangar i skillingsviser og populærkultur i siste del av 1800-talet. Alperomantikken vart ikkje minst formidla av den opphavleg tyske visa «Alperosen». På svensk vart denne trykt i mange opplag i 1870-åra. Sjöberg har utan tvil kjent «Alperosen» og andre alpeviser, som den svenske forfattaren Carl Wilhelm Böttigers «Schweitzerflickan»: «Vid foten av alper, i dalarnas grönska, / Jag finner så skön både himmel och jord». Men trass i parodien oppfattar vi den unge mannens kjensler som viktige for han, lengten til fjern romantikk er reell. Kontrasten mellom kvardag og fantasi er avgjerande (Svedjedal 1999, s. 329).

I endå større grad kjem kontrasten mellom kvardag og fantasi til uttrykk i ekfrase-diktet «Längtan till Italien». Dette er ei tidleg Frida-vise (1904). Visa skulle eigentleg vore med i den planlagde samlinga på 50 viser, men vart opningsteksten i *Fridas andra bok*. Få av Sjöbergs viser kan setjast i samband med så mange tidlegare skrivne dikt og tekstar som denne, tekstar som handlar om romantisk lengt til Italia og andre stader og land. Haettner Olafsson drøfter fleire av desse (Haettner Olafsson 1985, s. 117–121). Blant dei visene Haettner Olafsson trekker fram, er den velkjende «Till Österland vill jag fara» og skillingsvise-klassikaren «Älvsborgvisan». Den sistnemnde har både strofer og formuleringar som kan minne om Sjöbergs Italia-vise:

Den blomsterklädda gondolen gled
Allt utför Älfsborgsflodens bölja ned.
Det var så hemskt i den mörka natt.
En flicka skön vid rodret satt.

Kring pannan bar hon en lagerkrans
Beprydd med stjärnornas milda glans.
Hon sjöng om vännen så ljuf och kär,
Som uppå Älfsborg fäng[s]lad var.

«Längtan till Italien» opnar med ein relativt fyldig og lett ironisk presentasjon av den unge mannen. Han er – slik vi kjenner han frå *Fridas bok* – medhjelpar i ein diversehandel, og drøymer seg ofte bort når pliktene i butikken er unnagjorde: «Vid ett sådant tillfälle drömde han, sittande på en låg pall bakom hyllan med hästfiltarna, om Italien, kanhända därför, att han nyligen sett ett färgblänkande sydländskt landskap på en burk med citronkarameller» (Sjöberg 1973, s. 153–156). Utgangspunktet for ekfrasen er altså eit fargerikt bilete på ein boks med sitrondrops, i endå større grad eit lågkulturelt uttrykk enn ovalen i Fridas gardin. Men trass i klangane frå «Älvsborgvisan» og andre skillingsviser er «Längtan till Italien» blitt ein Sjöberg-klassikar. Frå 1930-åra og frametter har det kome ei lag rekke innspelingar. Det treng altså ikkje vera noko minus å låne trekk frå populærkulturen, når det blir gjort av ein stor kunstnar!

Skilnaden mellom «lengte-bort»-viser som «Vårnattstankar vid Fridas ruta» og «I Spaniens månsken» er påfallande. I desse visene blir det berre med lengt og fantasi, den unge mannen vender alltid tilbake til realitetane på svensk jord: «Då störtar mitt i yran glada / den gyllne brant; då slocknar mitt Granada», heiter det i sistnemnde vise. Men i «Längtan till Italien» ser draumen ut til å bli realisert. Det heile begynner med fantasien om det vakre Italia med sitroner, nattergalar og høge palmetre, og med gondolar «uppå den klara flod». Så tenkjer butikk-medhjelparen seg at ein ung italienar syng og spelar lutt for kjærasten sin, og i dei to siste strofene er han brått – på mystisk vis – komen til Italia. Ikkje nok med det, han er blitt gondolier, og bak i båten sit «en späd italienska». Ho syng om Italia, med lys og mjuk stemme. Ringkomposisjonen, som knyter første strofe saman med den siste, bidrar sterkt til

at lesaren aksepterer idéen om ei form for realisering av Italia-draumen, jf. teksten nedanfor. Og med denne Sjöberg-klassikaren rundar eg av artikkelen om Fridas visor.

> Jag längtar till Italien, till Italiens sköna land,
> där små citroner gula, de växa uppå strand,
> där näktergalar drilla
> allt uti dalen stilla,
> och snäckorna så röda, de lysa uppå sand.
>
> Jag längtar till Italien, där palmerna de stå
> så doftande och höga med gröna blader på,
> där gossen spelar luta
> invid sin flickas ruta,
> när aftonstunden kommer med många stjärnor små.
>
> Jag drömmer om Italien vid skymning i vår bod,
> där kryddor sällsamt dofta bland lådor och bland lod.
> Jag ser i mina drömmar
> de silvervita strömmar
> med tusende gondoler uppå den klara flod.
>
> Jag tycker, att jag ser, hur i månens milda sken
> jag vrickar fram gondolen på böljan, klar och ren,
> och hur i aktern sitter,
> beglänst av stjärnans glitter,
> en späd italienska med röst så ljus och len.
>
> Hon sjunger om Italien, om Italiens sköna land,
> där små citroner gula, de växa uppå strand,
> där näktergalar drilla
> i dalen, mörk och stilla,
> när solen sjunker ned bak Vesuvius'es rand
> (Sjöberg 1973, s. 153–156).

Litteratur

Axberger, Gunnar. (1960). *Lilla Paris' undergång. En bok om Birger Sjöberg*. Stockholm: Rabén & Sjögren.

Haettner Aurelius, Eva. (2013). *Fragment av Birger Sjöberg.* Birger Sjöberg Sällskapet: Litteraturbanken. Sverige (se).

Haettner Olafsson, Eva. (1985). *Fridas visor och folkets visor. Om parodi hos Birger Sjöberg*. Stockholm: Svenskt visarkiv.

Hägg, Göran. (1996). *Den svenska litteraturhistorien*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.

Lothe, Jakob, Refsum, Christian & Solberg, Unni. (1997). *Litteraturvitenskapelig leksikon.* Oslo: Kunnskapsforlaget /Aschehoug / Gyldendal.

Peterson, August. (1944). *Birger Sjöberg. Den okände*. Stockholm: Natur och Kultur.

Sjöberg, Birger. (1973). *Samlade dikter*. Den svenska lyriken. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.

Svedjedal, Johan. (1999). *Skrivaredans. Birger Sjöbergs liv och diktning*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.

FOLKLORE AS NATION BUILDING. THE SEARCH FOR A NORWEGIAN NATIONAL CHARACTER IN THE FAIRY TALES AND LEGENDS OF ASBJØRNSEN AND MOE

Gudleiv BØ[1]

Abstract. Folklore as Nation Building. The Search for a Norwegian National Character in the Fairy Tales and Legends of Asbjørnsen and Moe. The separation from the union with Denmark in 1814 created an urge among Norwegian elites to establish what it was in their culture that they did not share with the Danes. When Asbjørnsen and Moe from the 1830s and onwards collected Norwegian fairytales and legends, they took for granted that those genres were essentially different from the corresponding genres of all other nations, including Denmark. Moe argues that the Norwegian national character is represented in the heroes and heroines of our fairy tales. However, the character types of fairy tales are quite the opposite of those of legends. The protagonist as well as the narrator of legends may often be ignorant and superstitious. Obviously, nationalist enthusiasts were reluctant to establish a connection between legends and our national character. The next generation – that of Ibsen and Bjørnson – stood on the shoulders of Asbjørnsen and Moe both in their fascination with the psychology of the people and in their nation building efforts. The literary divisions of the people lived on, but in new forms. Towards the end of the 19th century Norwegian writers assumed that people differed according to region. But the nation building efforts of our literature becomes less prevalent in the modernist era.

Keywords: *History, folklore, literature, nation building.*

In 1814 Norway had been in a union with Denmark for 400 years, and our upper class had become strongly influenced by Danish cultural traditions. But now – according to the peace treaty after the Napoleonic wars – Norway changed its union partner from Denmark to Sweden. And the Swedes accepted that Norway established its own parliament and its own constitution. In combination with early nationalist ideas in Europe this caused a new and strong sense of national independence in Norway. In fact, the new political situation stimulated an urge among intellectuals to establish a "national culture" that was unique and Norwegian all the way through. But the upper class was so profoundly influenced by their Danish heritage that it became a real challenge to find out what it was in their culture that they did not share with the Danes.

The folklore of Asbjørnsen and Moe should be viewed in this context. When they from the 1830s onwards collected and published Norwegian fairytales and legends, they took for granted that those genres were essentially different from the corresponding genres of all other nations. Moe elaborated on this in his introduction to their fairy tale edition of 1852.

Asbjørnsen and Moe worked together on the fairytale genre, but only Asbjørnsen collected and edited popular legends. And it appears that he in his younger days intended to write a scholarly thesis on legends – comparable to Jørgen Moe's introduction to the fairytales. But Asbjørnsen never wrote such a thesis, and I shall discuss a possible reason for his silence on the topic.

In his introduction Moe declares that if one at some time in the future might manage to acquire a complete collection of Norwegian fairy tales, one would at the same time have recorded all facets of the Norwegian national character. And he goes on to indicate a rough sketch of how the Norwegian national character is represented in the heroes and heroines of the fairy tales. (Moe 1924, p. 109.)

However, we should notice that he only focuses on the *good* fairy tale characters in this search – ignoring the *wicked* ones. Also, we should remember that the plot and the characters of the fairy tale genre signal very clearly *the unreal atmosphere* of the fiction. It is as though the genre itself insists on reminding us that it is only a wishful fantasy – very different from real life (Lüthi 1947): Not only do magic events occur all the time. But when we look closely, we also notice that none of the characters of the story has any feelings – no soul – he or she only acts! That is – the *text itself* never spells out any emotions or reflections: The hero and his two older brothers feel nothing when their old parents die; they just split whatever is left after them, and leave for the wide world ahead. And the hero has no comment when his older brothers are tortured at the end of the story. – Also, no fairy tale character is ever *surprised* at anything, even when encountering magic – when for

[1] Retired professor of Scandinavian literature at the University of Oslo; books and articles on Arne Garborg, Henrik Ibsen, pulp fiction, folklore, nationalism in Norwegian literature.

instance animals speak the native language of the protagonist – or when the prince finds that Cinderella is still sixteen years old after having slept for a century! Finally, the fairy tale always has a happy ending. None of these features are surprising in the fairy tale – because it is an optimistic genre – a wishful fantasy – with a tacit message of optimistic humanism: Man is superior to trolls; man is basically a social species, and man is not a victim of his instincts, but able to choose his destiny. No wonder Jørgen Moe finds a very flattering Norwegian national character when he uses the fairy tale hero and heroine as portraits of real life Norwegians.

Obviously, popular *legends* tell us a very different story. As a rule the legend is the direct opposite of a wishful fantasy – because this genre claims to tell the truth: The narrator may have experienced those mysterious events himself – or herself – or he or she has heard about them from some trustworthy person; and the events of the story took place at such and such a place and at such and such a time. Besides, legends most often tell us about human tragedies. This combination – of truth and tragedy – insists that life is dangerous – you have every good reason to be afraid – so emotions are an adequate response to the story.

We may, of course, refuse to believe that the story is true; and we may consider the protagonist as well as the narrator ignorant, simple minded, superstitious and hysterical. But we accept that according to popular belief in the culture that produced the genre, magic encounters do occur, resources to withstand the supernatural are limited, and the outcome usually fatal. With those cultural assumptions given, we accept the psychological realism of the tale.

So, why did not Asbjørnsen write a thesis on the relation between folk legends and the Norwegian national character? He was a contemporary of Jørgen Moe, and hardly any less patriotic than his friend. He probably would have loved to flatter his people with the folklore that he collected – just as much as Jørgen Moe did. But he never wrote about the relationship between folk legends and the Norwegian national character. The reason must have been that *it would have been embarrassing*! For how could he establish a relation between legends and his people without at least some slight air of arrogance and contempt? He just had to establish a *distance* to those people who told and believed popular legends.

And, actually, he did establish such a distance through his narrative technique. When he edited *fairy tales* together with Jørgen Moe, they made no effort to visualize the narrator in the text. The focus was all the way on the fictional characters of the story and their actions – the narrator was as invisible as possible. In that way the fiction nearly appears to tell itself.

At this point we must remind ourselves of a basic fact concerning the *history of the Norwegian language.* The written language of Norwegians during the nineteenth century was Danish. And the narrators of the *written* fairy tales were, of course, the *writers*; thus their language was Danish; one must be aware, though, that Danish and Norwegian are close to each other – so close that they are mutually understandable. But the *substance* of the tale was supposed to be Norwegian.

Therefore Asbjørnsen and Moe went out of their way to create an illusion of "norwegianness" in their tales. Not only did they describe typical Norwegian sceneries and milieus, but they even took the liberty of introducing certain words and syntactical patterns from *oral Norwegian* into their *written* fairy tales. Some readers found the Norwegian tendencies vulgar. But since folklore was considered a national treasure, and since the way of life that it depicted, was felt to be genuinely Norwegian, the majority of readers accepted the new literary style of Asbjørnsen and Moe. And, as a matter of fact, this style was adopted by most of the dominating authors that appeared after them. Thus, it was Asbjørnsen and Moe who started the process that gradually developed our written language from Danish into the modern "bokmål".

But my main point here is that the peculiar fairy tale style of Asbjørnsen and Moe suggests a "norwegianness" which possesses some kind of holistic *unity.* Although their fairy tales from a linguistic point of view were a mixture of Danish and Norwegian, the reading public generally seemed to have experienced it all as a sample of a genuine Norwegian culture.

And then back to the *legends* of Asbjørnsen. Here he does something radical – he tears apart the harmonious entity that he had created together with Jørgen Moe in their *fairy tales*. And he does so by isolating from each other what is Danish in the tale and what is Norwegian. This he achieves by the way he composes his stories.

The basic difference from the fairy tale is that Asbjørnsen in his legends makes a point of visualizing and splitting up the narrator, one of them being the writer of the printed text, and the other one the teller of the oral tale. And he makes a point of the radical cultural difference between the two. His typical composition is that he opens the story by introducing an educated person, who is capable of writing stories down. This person experiences some social situation – a scene – where somebody tells popular legends to whoever is present.

When the story telling session is over, the writer leaves the place, and we understand that he then writes down the legends he has heard at that particular session. The story about how the educated person gets in contact with the tellers of tales – and of how he interacts with them – and then leaves – constitutes a compositional *frame*.

Also, Asbjørnsen gathers legends of *similar themes* in each such story telling session – for instance stories of magic healing – ghost stories – hunters' tales etc. In that way several short legends of the same type are told in fictitious "scenes" which he may claim are "typical" – where it might be *likely* that just that kind of legends would be told. This gives an impression that such legends are still part of everyday life among various groups of the Norwegian people.

But this composition spells out to the reader a considerable social and cultural distance between the *illiterate tellers of oral tales* on the one hand – and the *intellectual writer* on the other. Quite often the writer reveals that he himself is skeptical of the story he is referring to. As an educated person he sometimes takes for granted – explicitly – that the events cannot possibly have taken place in the manner that the teller of tales rendered them. And also, the writer reveals an ironic and slightly condescending attitude to the teller of tales – an attitude which the writer shares with his reader. Thus, the cultural distance between the educated elites and the naïve illiterates of the common people is exposed in the text – in clear contrast to the fairy tale, where the tale is structured as a harmonious unity – as an oral artifact of one coherent culture.

Asbjørnsen's more theoretical view on this is indirectly revealed in his story "Christmas in the Vicarage" (Asbjørnsen and Moe 1940, t. 3. Pp. 357 ff). Here he suggests that the intellectuals function as the *consciousness* of the young nation – or the source of rational reflection – while the oral culture of the tellers of tales represents its *subconsciousness*. Implicitly, Asbjørnsen took upon himself to confront his readers with this subconsciousness – but he did so with a slight blush of embarrassment and irony.

The next generation – that of Ibsen and Bjørnson – stood on the shoulders of Asbjørnsen and Moe both in their fascination with the psychology of the people and in their nation building efforts. But this newer generation avoided stylized social stereotypes – and created characters from all layers of society – that resembled their readers! The intellectuals of Bergen and Kristiania could *recognize themselves* in Sæmund Granliden – the father of Torbjørn and the future father in law of Synnøve Solbakken. The farmer and the reader *shared* essential qualities!

The *literary divisions* of the population lived on, but it took on new forms. The class distinctions continued to be very clear throughout the realism and naturalism of the last decades of the nineteenth century and even onwards towards World War II. But in addition our writers assumed that people differed according to *region*. From Aasmund Olafsson Vinje and onwards authors like Arne Garborg, Hans E. Kinck, Knut Hamsun, Olav Duun, and Johan Falkberget tried to catch *local* glimpses of the Norwegian soul and its challenges.

But the *nation building efforts* of our literature become less prevalent. Writers write about Norwegians, but not about their "norwegianness" – in spite of the fact that Norway split up with Sweden in 1905, and became a sovereign nation state for the first time in 500 years! Probably the idea of Norway as an independent nation gradually matured in the minds of people towards something "natural" and self evident; there was no longer a psychological need to define a common "national character". Only after World War II certain authors focused on the nation as a whole – in some sort of post war questioning of ourselves psychologically and morally. I am thinking of for instance *Meeting at the Milestone* by Sigurd Hoel and *The Axe behind the Cupboard* by Torborg Nedreaas.

During the modernist era the question of "norwegianness" is rarely a topic for Norwegian writers. They write about the challenges of modernity – in a literary universe which resembles that of many other nations. Still, some very few are urged by the globalization of our world – to define "the Norwegian" as a character type. Jan Kjærstad in his "Jonas Wergeland trilogy" of the 1990s and Edvard Hoem in *Ave Eva* from 1987 are good examples. (Bø 2006.) But generally speaking modern Norwegian literature seems to accept the diversity of modernity – "the Norwegian national character" covers the entire range from the absurd optimism of the fairy tale hero to the sullen victim of magic in folklore legends.

References

Asbjørnsen, P. Chr. og Jørgen Moe (1940). *Samlede eventyr I-III*, Oslo.
Bø, Gudleiv (2006). *Å dikte Norge. Dikterne om det norske,* Bergen.
Lüthi, Max (1947). *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen.* Münich and Bern.
Moe, Jørgen (1924). *Samlede skrifter I-II,* Kristiania.

EN NORSK VISEBOG FRA IOWA

Sven Hakon ROSSEL[1]

Abstract. En norsk visebog fra Iowa. *A Norwegian Songbook from Iowa*. After a short chronological and geographical survey of Scandinavian emigration to the United States since the 19th century with special emphasis on the cultural activities in the various Danish, Norwegian and Swedish communities, the anthology *Gamle Viser samt Digte* (Old Songs and Poems) (n.d.) from c. 1930, published in Decorah, Iowa, will be analyzed in order to show which texts were popular among Scandinavian-Americans around and after World War I – and for what reasons. A large number of the texts were originally issued as anonymous broadsides (skillingsviser) permeated with sentimentality and focusing on the themes of longing, faithful and thus happy and unfaithful and thus unhappy love. Many of the male protagonists are sailors away from home where their sweethearts are waiting for them. Surprising is the large number of Danish authors and texts – whereas there are only few Swedish texts – and the lack of patriotic poems as well as songs specifically dealing with positive or negative emigrant experiences. In the final analysis, it is shown that the songbook mirrors a clear demand for pure entertainment – sometimes with a moral message included – without any specific social or political orientation.

Keywords: *Broadsides; Skillingsviser; Scandinavian emigration; popular song tradition; Scandinavian poetry*.

Forudsætninger

Skandinavisk udvandring til USA er et emne, der i faglitteraturen er udførligt behandlet – ikke mindst dens historiske aspekter. Derimod har undersøgelser af udvandrernes daglige liv og fritidsinteresser, dette inkluderer deres sangtraditioner, ikke været genstand for en systematisk udforskning – dog med én enkelt undtagelse: Marianne Stølens afhandling *The Story of Den Røde – A Danish-American Songbook* (Stølen, 2010). Spredt i faglitteraturen findes naturligvis omtaler af udvandrernes foreningsliv og kirkelige liv, og her nævnes naturligvis også de mange sangkor og stævner, hvor der blev sunget, men en nøjere undersøgelse af sangernes repertoire er ikke foretaget. Et bidrag ydes med denne artikels repertoireundersøgelse.

Det er dog vigtigt at understrege, at ligesom den organiserede udvandring over Atlanten for længst er ophørt, er i takt hermed også foreningslivet blandt de skandinaviske udvandrere med dets folkedansgrupper, sangkor, amatørteatre og andre selskabelige aktiviteter ikke blot stagneret, men også ved at være en saga blot. Samme tendens gælder naturligvis netop også for den engang blomstrende sangkultur.

Der må huskes på, at sangtraditionen bestod af sange og viser på de skandinaviske sprog – kun undtagelsesvist blev der sunget på engelsk. Dette var intet problem for den første generation af udvandrere i d. 19. århundrede, men efterhånden som denne afløstes af yngre årgange, der i øget tempo blev assimileret i det amerikanske samfund, formindskedes også beherskelsen af det talte og skrevne modersmål og hermed også evnen til at udtrykke sig og synge på dansk, norsk og svensk.

Fakta om udvandringen

Den tidligste organiserede udvandring fra Skandinavien til USA fandt sted i d. 19. århundrede med skib over Atlanten først via England, især Liverpool, i mindre grad via de tyske byer Hamborg og Bremen og senere direkte fra skandinaviske havne. Senere i århundredet oprettede de større skibsrederier agenturer i Skandinavien og fordelte propagandabrochurer, der tegnede et billede af USA som et rent slaraffenland for at lokke passagerer til.

Udvandringsmønstret i Danmark, Norge og Sverige viser tydelige forskelle. I Norge begyndte udvandringen i større udstrækning ca. 1835, mens en masseudvandring fra Sverige tog fart ca. ti år senere. Næsten samtidigt begyndte en langt mere beskeden dansk udvandring. I perioden 1840-50 udvandrede således ca. 540 danskere til USA, mens tallene for svenskere og nordmænd var ca. 14.000 fra hvert af de to lande (Hvidt, 1976, s. 56). Fra Danmark udvandrede i perioden 1821-1920 i alt ca. 300.000, fra Norge ca. 695.000 og fra Sverige ca. 1,150.000 (Norlie, 1925). På et tidspunkt udgjorde antallet af udvandrede nordmænd næsten

[1] University of Vienna, Austria. Min forskning koncentrerere sig om skandinavisk litteraturhistorieskrivning, folke- og skillingsviser, Ludvig Holberg, H.C. Andersen, Johannes V. Jensen og skandinavisk romantik.

en tredjedel af Norges samlede befolkning, og i dag har – iflg. de seneste folketællinger – ca. 4,5 mio. amerikanere, hvoraf de fleste lever i det såkaldte Upper Midwest, dvs. i staterne Iowa, Michigan, Minnesota, Nord- og Syddakota og Wisconsin, erklæret, at de har norske rødder, hvilket gør norsk-amerikanere til den tiendestørste gruppe af europæiske indvandrere i USA.

Blandt de tidligste skandinaviske udvandrere eller rettere indvandrere var flertallet fattige småbønder og landarbejdere, der gennem den såkaldte Homestead Act fra 1862 fik lovet gratis uopdyrket land (se nedenfor). Målet var oftest de store prærieområder i det såkaldte Midwest, dvs. foruden de ovennævnte stater også Illinois, Kansas og Nebraska – og enkelte vovede sig sydpå til Texas. Senere begyndte en indvandring til de større industribyer, der søgte arbejdskraft til fabrikkerne. Mens den første bølge af indvandrere bestod af hele familier, var det nu yngre, ugifte arbejdskræfter, der udvandrede. Svenskerne og danskere samledes især i Chicago. Ikke mindst Chicago blev nærmest den svensk-amerikanske hovedstad med en befolkning, hvoraf ca. 10% var svenske indvandrere. Mange danskere flyttede ligeledes hertil, men også til New York, mens nordmændene i højere grad forblev i landdistrikterne. Unge – ofte ugifte skandinaviske kvinder – fandt henimod 1900 også arbejde i byerne som tjenestepiger efter tidligere at have arbejdet i landbruget i Skandinavien. Gennem ægteskaber, der blev indgået med amerikanere, fremskyndtes hermed amerikaniseringsprocessen, dvs. assimileringen mellem amerikansk og skandinavisk kultur.

I d. 20. århundrede rejste mange skandinaviske udvandrere til USAs vestkyst, for i det varme Californien og i det såkaldte Pacific Northwest omkring Seattle – dette gælder således denne artikels forfatter – at finde lykken. Ikke mindst blev fiskeriet her helt frem til vor tid domineret af nordmænd, mens mange svenskere fandt arbejde i skovbruget. Danskerne – ikke mindst i Californien – dygtiggjorde sig inden for den teknologiske industri og grundlagde en række importfirmaer.

Årsagen til udvandringen i d. 19. århundrede var overvejende af økonomisk art, idet befolkningsvæksten i Skandinavien satte samfundsøkonomien under pres forenet med misvækst ikke mindst i Norge og Sverige, der ovenikøbet i årene 1867-69 førte til hungersnød i Sverige. Endvidere følte flere religiøse grupperinger sig under pres fra den lutheranske statskirke, hvilket førte til, at en gruppe kvækere som de første udvandrede fra Norge fulgt af baptister og i enkelte tilfælde metodister i alle tre skandinaviske lande. Ubetydelig var heller ikke mormonkirkens aktive hverven af proselytter, der ikke mindst i Danmark var succesfuld. Mellem 1850-1900 rejste i alt ca. 17.000 danskere til staten Utah og udgjorde efter de engelske indvandrere den næststørste minoritet.

Derimod lovede USA religiøs og politisk frihed og uanede muligheder for at skabe sig en uafhængig eksistens. Den væsentligste faktor var den ovenfor nævnte Homestead Act fra 1862 (Hvidt 1976, s. 115ff). Loven gav alle over 21 år ret til at erhverve sig et enormt stykke land på ca. 640.000m^2, og jorden under det tykke præriegræs viste sig at være uhyre frugtbar. Efter fem år kunne man få ejendomsret over jorden, hvis man kunne bevise, at man agtede at blive boende på stedet. Det siger sig selv, at loven blev en kæmpesucces, hvilket medførte, at i 1890 var al fri jord taget.

Opdyrkningen af prærien var et yderst slidsomt arbejde med hede somre og iskolde vintre. Alligevel blev der tid tilovers til en beskeden form for selskabelighed – sang og dans – og der opstod omkr. 1850 et aktivt, men indbyrdes stridigt kirkeliv fordelt på de tre skandinaviske indvandringsgrupper, der først ca. 100 år senere sammen med andre kirkesamfund forenedes i The American Lutheran Church. De kulturelle aktiviteter fandt oprindeligt gerne sted i forbindelse med det kirkelige liv, og ikke mindst de danske udvandrere byggede en række højskoler inspireret af digterpræsten N.F.S. Grundtvigs (1783-1872) ideer om voksenundervisning, hvor netop den nationale sangtradition var af stor betydning. Selv colleges og universiteter blev grundlagt med tilknytning til de skandinaviske kirkesamfund, således fx. det danske Dana College i Blair, Nebraska, det svenske Gustavus Adolphus i St. Peter, Minnesota, og St. Olav College i Northfield, ligeledes i Minnesota, og Luther College i Decorah, Iowa. De to sidstnævnte colleges har specielle norske programmer.

De skandinaviske indvandrere grundlagde også deres egne forlag og et stort antal aviser. Den vigtigste danske-amerikanske avis – grundlagt i Omaha, Nebraska – var *Den danske Pioner* (1872-1984) og betydelig var ligeledes den norske *Decorah-Posten* (1874-1972) udgivet i Decorah, Iowa, og *Svenska Amerikanaren* (1866-1922) grundlagt i Chicago. Ikke mindst forlagsvirksomheden var ofte i kirkeligt regi, og der blev udgivet en række værker enten af indvandrede forfattere omhandlende selve migrationsproblematikken skrevet fx. af danskeren Sophus Keith Winther (1893-1983) og af nordmanden Ole Edvart Rølvaag (1876-1931), der begge skrev på engelsk, mens svensk-amerikanernes erfaringer blev behandlet af Vilhelm Moberg (1898-1973), der dog var bosat i Sverige. Også værker af en lang række skandinaviske forfattere udkom på originalsproget, som

fx. *Solsange. Hundrede bibelske Digte, Kvad og aandelige Sange* med tekster af den danske digter Christian Richardt (1831-92) udgivet af Danish Lutheran Publishing House i Blair, Nebraska i 1899, og hertil kommer en lang række hefter og bøger med skandinaviske sange og viser.

Det senere foreningsliv blev stadigt mindre kirkeligt præget, men indvandrernes efterkommere, børn og børnebørn, samledes stadigvæk i foreninger som Danish Brotherhood in America grundlagt 1882 in Omaha, Nebraska, der så sent som i 2010 stadigvæk havde ca. 8,000 medlemmer, Sons of Norway grundlagt 1895, og den svenske organisation Vasa Order of America, grundlagt i 1899 – alle med lokalafdelinger i en række byer. Hertil kommer en række nationale sangkor som fx. The Norwegian Male Chorus, grundlagt i 1860erne og senere fulgt op af The Norwegian Ladies Chorus, der findes i flere forbundsstater, og paraplyorganisationen The American Union of Swedish Singers med en række stadigvæk aktive mandlige og kvindelige kor.

Netop sangkulturen blomstrede langt ind i d. 20. århundrede, således kan nævnes de danske The Happy Singers (1997-2009) og Danske Sangvenner (2006-09) begge i Seattle (Stølen, 2010, s. 257-95). Deltagerne samledes gerne i private hjem for her – ofte med klaverakkompagnement – at synge hjemlandets sange, altsammen på de nationale sprog. Sangteksterne fandtes i uddelte sanghefter eller -bøger enten trykt i Skandinavien eller i USA. Disse kunne ofte være fremstillet internt udelukkende til privat brug eller også anvendtes antologier trykt på skandinavisk-amerikanske forlag.

En repertoireundersøgelse

Et sådant udvalg af sangtekster bestemt for et norsksproget publikum, *Gamle Viser samt Digte*, er her genstand for en analyse for at bestemme, *hvilke* sange og viser inden for den skandinaviske lyriske tradition nød en særlig popularitet, og *hvorfor* netop disse tekster blev udvalgt. Visebogen blev udgivet af The Anundsen Pulishing Company i byen Decorah i det nordlige Iowa.[2] Byen blev grundlagt ca. 1850, og kort tid efter og op gennem 1860erne blev den et centrum for norsk indvandring. Allerede i 1861 grundlagdes således det dengang rent norske Luther College som en teologisk uddannelssinstitution og i 1877 endvidere Vesterheim Norwegian-American Museum, det største museum i USA, der er viet en enkelt nationalitet af indvandrere. Helt frem til 1974 blev én af de største norsksprogede aviser i USA også udgivet i Decorah under navnet *Decorah-Posten*. Avisen blev grundlagt i 1874 af Brynild Anundsen og hans forlag (Wist, 1914), der også har udgivet *Gamle Viser samt Digte*, eksisterer den dag i dag.

Det var i *Decorah-Posten*, at Anundsen fra begyndelsen aftrykte sangtekster overvejende på bokmål i det nederste hjørne af en avisside beregnet til at blive klippet ud og samlet i et sanghefte. Næste trin var så selv at udgive en sådan publikation, hvilket skete med titlen *Harpen. En Samling af norske, svenske og danske National- og Selskabs-Sange*, der indeholdt 230 tekster. Denne sangbog blev en kæmpesucces og solgtes endnu frem til 1920erne, hvor den blev revideret og solgt som *Sange og Viser. Nordiske Folkeviser og Fædrelandssdange* med 228 tekster. Ingen af disse sangbøger anfører trykkeår og det samme gælder for det foreliggende sanghefte.

Gamle Viser samt Digte er sandsynligvis udgivet i 1930erne. Det smalle hefte er på 126 sider og indeholder under rubrikken “Gamle Viser” 30 tekster og under rubrikken “Digte” 19 tekster. Det indledes med et kort og folkoristisk set spændende forord, der beretter om dén interesse *Decorah-Postens* læsere udviser, når det gælder de “gamle Viser og Sange”, der har cirkuleret i afskrifter, som man byttede sig frem til, hvilket er årsagen til den foreliggende publikation. Her er netop samlet de mest efterspurgte af disse “gamle Viser”: “De fleste er prunkløse, maaske ikke altid formfulde, men i de enkle, jevne, ofte naive, Verslinjer gives der alligevel Udtryk for almengyldige Stemninger og Følelser – de kan være muntre, rørende og sørgelige.” Med disse ord har udgiveren ramt plet, hvad angår det sangrepertoire, der den dag i dag går under navnet schlager, dvs. en populær sang med ørefaldende melodi og ofte sentimental tekst. Det er disse tekster, der her er samlet under rubrikken “Gamle Viser”, og som for en del består af anonyme såkaldte skillingsviser (engelsk: broadside ballads, tysk: Gassenhauer), udgivet i små tryksager (på 4-8 sider) helt tilbage til d. 16. århundrede. Disse tryktes i store oplag og solgtes oprindeligt på markeder og i gaderne for nogle få skillinger (heraf navnet). Indholdet var tildels viser om aktuelle begivenheder, katastrofer og mord, men fx. også om udvandring til USA, dels sentimentale viser gerne om troskab og utroskab, lykkelig og ulykkelig kærlighed. Generelt sammenfatter udgiveren sit udvalg af disse tekster således: “Flere af disse Viser har bare kunnet fremkaffes i Afskrifter, som er nedskrevne efter Hukommelsen.” Her peger han på den mundtlige tradering, en

[2] Alle oplysninger vedr. The Anundsen Publishing Company skyldes min ven og kollega emeritus professor John R. Christianson, Luther College, som hermed takkes for en række værdifulde oplysninger.

overleveringsform, der er kendetegnende ikke blot for alle typer af folkelige sange, men også for de gamle middelalderballader eller folkeviser. Men *Gamle Viser samt Digte* indeholder også rubrikken "Digte", og disse tekster er iflg. udgiveren "af en lødigere Natur, da mange Læsere har ønsket Afskrifter af samme" – altså igen en kommentar til publikums smag.

Gamle Viser

Antologiens første del indledes som sig hør og bør i en norsk antologi med et digt på s. 5 fra 1837 af præsten, salmedigteren og folkevisesamleren Magnus Brostrup Landstad (1802-80) med titlen "En stakkels gut" (20 strofer). Dette er det eneste digt i denne del af antologien, der anfører et forfatternavn. Det blev første gang trykt i 1841 og medtaget i digtsamlingen *Sange og Digte af forskjellige Slags, mest fra gamle Dage* (1879). Det handler om en forældreløs og fattig dreng, "hungrig, kold og vaad", der ved barmhjertige menneskers hjælp og ikke mindst ved Guds forsyn hjælpes af en godgørende familie. Digtet er yderst sentimentalt og med en opbyggelig happy ending, der gjorde den velegnet som skillingsvisestof:

> Er du uskyldig, from og god,
> Saa vær, mit Barn, ved trøstigt Mod.
> Skal du endda gaa Trængsels Vei
> Tænk altid: Gud mig glemmer ei.

Digtet blev da også trykt og udbredt i norske skillingstryk og optegnet i den mundtlige tradition allerede i 1870, men uden forfatterangivelse.

Næste vise (31 strofer) på s. 7, der er uden forfatterangivelse – ligesom det første digt også skrevet i første person for at skabe autenticitet – "Nu vil jeg fortælle min Skjæbne saa tung", er derimod en ægte yderst populær skillingsvise skrevet af Danmarks største viseproducent Julius Strandberg (1834-1903) (Piø, 1994) i København i sidste tredjedel af d. 19. århundrede; dén er optegnet både i den norske og danske mundtlige tradition. Også her er hovedpersonen, der fortæller om sin "Skjæbne", en fattig dreng, hvis moder er død, mens faderen "var forfalden til Svir og til Drik". Også her afsluttes med en happy ending, efter at hovedpersonen først har måttet igennem en ulykkelig kærlighedsoplevelse. Han sendes bort af sin velgører, da han har forelsket sig i dennes datter. Denne trodser imidlertid forældrenes forbud mod et ægteskab, men rammes af en dødelig sygdom. Den unge mand hentes hjem til sygelejet – men for sent – og bliver alligevel gjort til forældrenes arving: "Nu skrider jeg Tiden saa ensom hos dem, / Det bedste jeg savner, skjønt her er mit Hjem."

Herefter følger på s. 11 uden forfatterangivelse endnu en norsk vise, "Husmandsvisen" (15 strofer) med førstelinjen: "En Husmand udi Norge, han har det ei saa godt". Den kendes også som anonym skillingsvise uden tidsbestemmelse, men dens sociale budskab tyder på, at den oprindeligt blev skrevet af en professionel forfatter i agitatorisk øjemed. Innlandet fylkesarkiv[3] oplyser om digtet: "Med enkelte variasjoner i vers og melodi er den kjent i hele Oppland. Det er flere teorier om, hvem som har diktet den. I Land heter det at den skal være diktet av Ole Grieg, som var husmann under Nes i Fluberg. I Stange på Hedmarken ble det sagt at en lærer Fedje skal ha skrevet den." Digtet er bygget op omkring kontrasten mellem den rige og gridske bonde og den fattige arbejdsmand: "Ja nok af slige Bønder udi vort Klippeland, / Som elsker godt det Fag at plage Arbeidsmand", hvis liv er fyldt med slid fra morgen til aften til en løn af "otte Skilling Dagen". Digtet begrænser sig til realistisk at udmale dette livs elendighed ned i den mindste detalje, men uden at tilbyde en løsning enten i form af et revolutionært budskab eller i en opfordring til udvandring, hvilket kunne have været nærliggende.

Ganske uden socialt budskab er de flg. fire viser på s. 13-26 om det elskende par "Hjalmar og Hulda" (Rossel, 1978, s. 187-203), alle uden forfatterangivelse, hvoraf især den første er kendt ikke mindst i den danske og norske folkelige sangtradition, men faktisk er forfattet og udgivet i 1843 af den svenske forfatter Wilhelmina Stålberg (1803-72). Også i Sverige kendes visen i skillingstryk allerede i 1850erne uden forfatterangivelse, men det er skillingsviseproducenten Julius Strandbergs bearbejdelse i 1877 af en dansk oversættelse, der ikke stammer fra ham, i 23 strofer, der har gjort visen til en veritabel schlager.

Strandberg forsynede sin version med denne vidtløftige undertitel, der egentlig er et handlingsreferat: "Det brudte Ægteskabsløfte. En smuk, men sørgelig Sang om to Elskende, som i Livet bleve skilte fordi Pigen

---

[3] Innlandet fylkesarkiv, Lillehammer: https://farkiv.no.

sveg sin Ven, medens han var borte, men hvorledes de i Døden forenedes og nu hvile sammen." Visen med den enkle titel "Hjalmar og Hulda" (23 strofer) om de to elskende begynder i visebogen på s. 13 således:

Paa blomsterklædt Bakke sad Hjalmar saa taus,
Thi Afskedens Time var nær;
Han skulde snart drage til fremmede Land
Og kjæmpe mod Fjendernes Hær.
Hans Hjerte det banked, mens Vestvinden lufted,
Han sukked, skjønt Blomsterne yndigt dufted,
Han ventede paa Hulda, hans Glæde og Lyst,
Hans elskede Pige og eneste Trøst.

Herefter drager Hjalmar syv år i felten. Da han vender tilbage som løjtnant, forventer han "atter sin Hulda [at] omfavne; / Dog Hulda hun havde ei trofast holdt Stand, / Hun havde alt valgt sig en anden Mand". Herefter dræber Hjalmar den uheldige grevelige brudgom, derefter sig selv og næste morgen "Man Hulda fandt død ved hans blodige Bryst".

Visens enorme popularitet – alene i 1880 solgte Strandberg over 50.000 eksemplarer – kommer til udtryk i en række bearbejdelser af Strandbergs version allerede fra 1879 med titlen: "Hjalmar og Hulda eller: Den utro Veninde", fra 1880 en kortere version med 16 strofer trykt i København af en anden viseproducent med titlen "Hjalmar og Hulda, eller Det svigtede Kjærligheds-Løfte" og fra 1884 en firelinjet version i 19 strofer med titlen: "Den neste rigtige Sang om Hjalmar og Hulda eller den bedragne Elsker". Interessant i vores sammenhæng er endnu en version udgivet 1880 i København – men ikke hos Strandberg – med denne titel: "Den rigtige norske Sang om Hjalmar og Hulda, fra 1688. (Efter et gammelt norsk Manuskript)". Dette kommercielle kneb må have været en succes, idet visen omgående også blev udbredt i Norge. Denne findes optrykt her i *Gamle Viser samt Digte* med titlen: "Den norske Hjalmar og Hulda. (Efter et gammelt norsk Manuskript, som siges at være fundet i Gudbrandsdalen i 1688)" (21 strofer). Dog bortset fra lokaliseringen til Norge findes intet specifikt norsk i denne tekst, som handlingsmæssigt følger den oprindelige vise med en række sproglige varianter, hvilket en sammenligning mellem indledningsstrofen i de to versioner viser. Her følger den "norske" versions første strofe:

Paa blomsterbed Kuling red Hjalmar saa taus
Thi Afskedens Time var nær;
Han skulde bortreise til fremmede Land,
At drage mod Fiendernes Hær.
Saa duftende stode de Blomster i Enge,
Og Vinden den suste i Skog og i Vænge,
Sin Hulda han vented', sin elskede Mø,
For hvem han vil leve, for hvem han vil dø.

Visens succes fik Strandberg til i 1880 at lade *sin* Hulda genopstå under titlen: "Huldas Klagesang ved Hjalmars Lig. Saaledes som den er funden i det gamle Familjearkiv". Også denne vise findes i visebogen på s. 24 med titlen "Huldas Klagesang" (8 strofer). Hulda sidder ved sin elskedes lig og bebrejder Hjalmar, at han overhovedet drog i krig, hun fortæller om de falske rygter om hans død, hvorom den første vise intet beretter, og forsikrer ham om sin uudslukkelige kærlighed. Visen må ligeledes have været en bestseller, for i 1881 udsender Strandberg endnu en version – idet han igen foregøgler sin teksts autenticitet med denne titel: "Hjalmars Længsel efter Hulda, da han var i fremmed Land. Efter et Brev, som er fundet i den grevelige Families Arkiv, da det blev flyttet". I denne tekst beskriver Hjalmar sine krigeriske bedrifter og gentager Huldas troskabsløfte, og visen slutter med en bøn om ikke at tro på eventuelle rygter om hans død. Strandbergs understregning af Danmark som Hjalmars fædreland overtages af den version, der ligeledes findes optrykt på s. 24 i *Gamle Viser samt Digte* med titlen "Hjalmars Længsel efter Hulda" (8 strofer). Den indledes således:

Min Hulda jeg sidder i blomstrende Lund
Her borte i fremmede Land!
Men har ingen Glæde, min Længsel staar kun
Til Danmark den elskede Strand.
Jeg længtes at skue dig kjærlig i Øie,
Og stundom jeg ser mig i Tanken at bøie
Mig mod dig og kysse din Læbe saa øm,
Men vaagner saa sorgfuld af gjøglende Drøm.

Hermed fylder de forskellige Hjalmar og Hulda-viser i alt fjorten sider i visebogen, hvilket tydligt demonstrerer deres folkelige popularitet endnu ca. 50 år efter, at de blev udbredt i skillingsstryk. Det har ovenikøbet vist sig, at den første af viserne så sent som i 1950 endnu blev solgt på gaden i Danmark og dermed stadigvæk var kendt i den folkelige sangtradition.

Herefter følger på s. 26 endnu en vise, der stammer fra Strandbergs viseværksted, den anonyme men ligeså populære "Strasborger-Vise" (30 strofer). Også dén forsikrer om handlingens ægthed og indledes med den for en skillingsvisesangers eller -sælgers typiske begyndelseslinje:

En Vise for eder jeg nu fremføre vil,
Som vistnok er passeret, det kan I tro mig til.
I Strasborg der levede en Adelsmand saa rig,
Paa Penge og paa Gods der ingen var ham lig.

Og nu følger en tragedie, der er så blodig, at den må have fået tårerne frem i tilhørernes og for den sags skyld sangerens eller sangerindens øjne. Den nævnte rige adelsmands datter, Marie, er i al hemmelighed forelsket i en fattig sømand, der sejler ud til Ostindien. I mellemtiden dukker en "rig og fornem" bejler op, der straks får faderens ja til at gifte sig med den dejlige Marie. Imidlertid modtager hun et brev fra sin sømand, der beretter, at han ligger "for Anker i Vestenbergs Havn" – her mangler vel de geografiske kundskaber – og om nogle dage vil hvile i hendes favn. Den onde fader opdager brevet "og talede til hende som hun en Skjøge var: / Tro ei, du faar den Sjømand, om han er noksaa rar". Da denne dukker op og beder om datterens hånd, stikker faderen en kniv i hans hjerte:

Saa gik han til sin Frue, ja til sin Datter ind:
Kom hid, min kjære Datter, jeg viser dig din Ven,
Nu kan du drikke Bryllup med Kjæresten din,
Nu faar du Blod i Bægeret istedetfor Vin.

Dette er skrækromantik for fuld udblæsning, og uhyrlighederne fortsætter, idet Marie nu stikker samme kniv i sit eget bryst og falder om "ved Sjømands Grav". Men retfærdighed sker fyldest, idet den døde sømands broder stævner den rige adelsmand for kejserens domstol. Han dømmes til halshugning og de to elskende for lov til at ligge i samme forgyldte kiste. Visen slutter med en formaning til forældre om at behandle deres børn med mildhed i en lignende situation: "Thi en oprigtig Kjærlighed kan aldrig slukkes ud. / Nu ender jeg min Vise og takker dig, min Gud".

Den næste anonyme vise på s. 30, "Jeg fandt mig en Hyrdinde" (13 strofer), findes med samme titel i et skillingstryk i Bergens Offentlige Bibliotek med overskriften "2 smukke Viser" efterfulgt af et træsnit med dansende voksne og børn. Visen har her melodiangivelsen: "Det hændte sig Jephta den Geliads Mand".[4] Endvidere meddeles: "Pris: 10 øre. Tilsalgs hos Theodor Rose, Smørsalmindingen", en eksisterende adresse i Bergen. Den anden "smukke" vise er "Jeg gik engang i Lunden" – ligeledes en skillingsvise. Igen drejer det sig med "Jeg fandt mig en Hyrdinde" om et forældreløst barn. Som svar på den fornemme herres indledende kærlighedserklæring svarer hyrdinden: "Min Moder hun er Enke, og jeg er faderløs, / min Fader er i Jorden begraven". Men kærligheden er gensidig og alt synes idyl, indtil den tilkommende svigermoder intervenerer og forbyder ægteskabet. Sønnen adlyder, men da moderen pludselig dør, iler han lykkelig til sin elskede med ordene:

Min Moder er død og vi to er lykkelig,
Paa Jorden ei vor Lykke ei udsiges.
O deilige Mø,
Min Moder er død,
Og vi er i et jordisk Himmerige.

Men denne lykke varer kun kort, idet det viser sig, at hyrdinden i mellemtiden er død af sorg. I stedet for i fortvivlelse at tage sit eget liv kaster sønnen "Graven op / Og fandt den Dødes Krop, / som alt var til Jorden

[4] "Det hændte sig, Jephta, den Gileads Mand" er et digt i Petter Dass' *Aandelig Tidsfordriv eller Bibelske Viisebog* (1711). Digtet blev populært i folketraditionen og optegnet her så sent som d. 20. århundrede.

forsvunden", og digtets pessimistisk facit er flg.: "Det gode gaar til Gunde, men Falskhed bestaar", et dystert budskab, der næppe milnes af den afsluttende bøn: "Gud hjælpe den i Nød".

Også den næste tekst på s. 33, "Jeg længes saa meget, min sødeste Ven" (16 strofer), er en anonym kærlighedsvise og findes som skillingstryk fra ca. 1800 med titlen "En meget smuk Kjærligheds-Vise" i Bergen Offentlig Bibliotek. Versionen er tydeligvis norsk og er bygget op som en dialog mellem den bortdragne soldat og den tilbageblevne kæreste. Vi befinder os i det dansk-norske dobbeltmonarki. Soldaten sejler til Holsten, "Vort Land at forsvare mod Fiendens Strid", og formaner kæresten om ikke at svigte ham. Men inden kamphandlingerne får soldaten orlov og drager hjem til Norge og erfarer her, at kæresten har været ham utro. Foran altret truer han rivalen: "Før du skal faa Kjæresten min; / Ja, før skal der springe tre Liv / For hende, for dig og mig". Dog da præsten lægger sig imellem og tilbyder at vie det oprindelige par, nøjes soldaten med at prygle rivalen og denne "sprang som en Løve til Skogen med Fart", hvorefter vielsen finder sted og danner afslutningen på denne aldeles usentimentale, men snarere groteske tekst.

Endelig følger på s. 36 en vise uden forfatterangivelse, der er udvandringsrelevant med en henvisning til den såkaldte guldfeber i Californien i årene 1848-55: "Jeg er født ved gammel Englands Kyst" (4 strofer). Titlen "O Susanne!" tjener også som melodiangivelse, idet den henviser til Stephen Fosters (1826–1864) kendte sang: "I come from Alabama with a banjo on my knee" fra 1848. Teksten er imidlertid en ganske anden, skrevet af den danske viseforfatter Wilhelm Rantzau (1832-97) omkr. 1880. Den blev omgående udgivet af Strandberg og viste sig – som så mange andre af hans viser – at være en stor succes. Susanne bør ikke græde for sin ven, der som matros befarer verdenshavene og lover hende ægteskab, men først "Jeg gaar til Californien / og graver Guld til dig". Der hviler en let og munter stemning over visen, for matrosen holder sit ord, og med hustru og fire børn forbliver han nu hjemme og nyder livet med "Susanne, mit alt, min Fryd og Lyst".

En vis udvandringsrelevans findes også i den næste ligeledes anonyme vise på s. 37, "Venlige Aftenvind, bring du min Klage" (6 strofer), hvor linjen "Og hvis han Rigdom i Guldlandet henter" kunne pege på guldgravningen i Californien. Også denne vise blev både skrevet og udgivet af Strandberg over et motiv i den danske forfatter Adolph von der Reckes (1820-67) syngespil *Fyret ved Vesterhavet* (1861) (Schiørring, 1956, s. 177-78). Stemningen er gennemgående elegisk. Sømandens kæreste, Christine, sidder ensom ved stranden og fantaserer over "den glødende, ravnsorte Pige", der "Fængsler hans Hjerte ved Sang uden Lige!" Derfor skal aftenvinden bære en "Hilsen fra Danmark og saa fra hans Pige", der er fuldstændig ligeglad med, om han hjembringer rigdom fra "Guldlandet", dvs. Californien. Og skulle hendes sømand være druknet, så vil hun følge ham trofast i døden. Men en happy ending er sikret. Matrosen vender tilbage: "Hist ligger Baaden, og nu er jeg hjemme. / Hos min Christine igjen!"

Den næste vise på s. 38 – også uden forfatterangivelse – er derimod norsk. "'Luren' eller Telemark-Visen" (27 strofer) er en folkelig sang kendt som skillingstryk og i den mundtlige tradition. Forfatteren og visesangeren Alf Prøjsen (1914-70) præsenterede i 1956 i sin visespalte i *Magasinet for Alle* et skillingstryk med "Luren" og gav disse oplysninger: "'Luren' kaller seg 'Digt av H.Ø. Blom, gammel folkevise fra Telemarken om en virkelig hendelse omkring 1830'. Det finnes mange varianter av denne visen, og denne versjonen her er overlevert i muntlig tradisjon og skal inneholde alle versene". I visebogen har visen undertitlen "(Efter en gammel Afskrift fra 1881)" og indledes med flg. strofe, der tydeligt lokaliserer handlingen:

I Telemarken en Sæter stod
Ved Fjeldet, som danne Gaustads Fod,
En hyggelig Sommerbolig.
Den byggedes op af Gudbrand Bø,
Der sad hans Datter, den venlige Mø,
Alene, men tryg og rolig.

Den "venlige Mø", Helena, er forelsket i Einar, der har skænket hende en udskåren lur, som hun skal blæse i, når hun vil være sammen med ham: "Helena satte den til sin Mund, / Og Toner af Hjertets inderste Grund / Om hendes Kjærlighed taled". Men forventningen forstyrres, da fem røvere dukker op hos hende tydeligvis med ureelle hensigter. De kræver i hvert fald mad og drikke og forlanger, at hun spiller for dem på luren. Einar hører den og er klar over, at hans Helena er i fare. Han griber en økse, alarmerer hendes far og brødre, og forhindrer i allersidste øjeblik, at hun lider overlast: "Et Hug den skjændige Voldsmand fik, / der havde til Følge et brustent Blik – / Han sank om med kløven Pande". Men det lykkes uheldigvis den sidste røver at bore "sin Kniv / Dybt ind i Einars Bringe" med døden til følge. Det dramatiske digt slutter med dette tableau:

Nu er Helena gammel og graa,
Dog ser man hende hver Aften gaa
Med Luren henover Fjeldet.
Hun blaaser endnu paa Luren sin,
Og Rjukan brummer sin Bas dertil,
Men ingen lytter i Dalen.

Snart har Helena sin Lur henlagt;
Til Livets Aften dog uforsagt
Skal Luren lyde i Dalen.
Ung Einar holder ei Nattevagt;
Han sidder i skinnende Brudgomsdragt
Og venter i Himmelsalen.

Telemark er sandsynligvis hjemstedet for den næste anonyme vise på s. 43, "Tolvtalvisen" (14 strofer), ligeledes kendt i folketraditionen. Efter titlen meddeles flg.: "(Efter en gammel Afskrift, som er over 100 Aar gammel, og som bærer følgende Efterskrift: "En Forbryder, som var dømt til Døden, har digtet den og derved frelst sit Liv. Kongen – antagelig en af de første Oldenborgere – gav ham Friheden. Visen har siden levet paa Folkemunde)". Den sidste sætning er korrekt, hvad angår den mundtlige tradition, mens intet skillingstryk har kunnet findes. Imidlertid nævner avisen *Teledølen* (1905-73) udgivet i Notodde Kommune i Vestfold og Telemark fylke d. 16. marts 1910 i en kort artikel med overskriften "Tolvtalvisen" en sanger, der har fremført denne vise, "en juvel fra gamle dage": "Under sangen av den randt der taarer og veksledes haandtryk" – et fint vidnesbyrd om publikums reaktion. Visepublikummet *troede* generelt på indholdet af de fremførte sange. Hvad der næppe er korrekt er derimod tidsfæstelsen til "en af de første Oldenborgere" – den danske kongeslægt – der ville føre visens opkomst tilbage til d. 15.-16. århundrede. Digtets førstelinje: "En Vise vil jeg sjunge" er nemlig typisk for skillingsvisegenren, der først fik sit kommercielle gennembrud i d. 18. århundrede. Også det religiøse, nærmest pietistiske indhold med disse linjer fra anden strofe: "En Gud alting regjerer; / En Tro, et saligt Haab, / en Frelser, Jesum kjære" peger på dette senere tidsrum.

Med ordene "En Tro" er visens interessante komposition antydet, idet der fra strofe til strofe tælles frem til tallet tolv. Således omhandler med stor opfindsomhed næste strofe skabelsesberetningens første to mennesker, tredje strofe de tre personer i treenigheden og de tre vismænd fra Østerland, etc. frem til den afsluttende strofe, der er en almen religiøs lovprisning:

Vi vil nu hermed ende
Vor Vise med disse Tal;
Gud os sin Naade sende,
Naar vi bortvandre skal,
Og giv os Himmerige
Hans Navn vi love og prise
Altid og evindelig.

Den næste vise på s. 46, "Gjest Baardsens Vise" (26 strofer), har en interessant historie. Gjest Baardsen (1791-1849) er en historisk person, en lovbryder, forfatter og visedigter, der i 1827 blev idømt livsvarigt straffearbejde og hensat i Akershus Slot. Han blev benådet i 1845. I fængslet skrev han bl.a. selvbiografien i tre bind *Gjest Baardsen Sogndalsfjærns Levnetsløb* (1835), hvor han fremstiller sig selv som en gentlemantyv, en slags Robin Hood. Her skrev han ligeledes en række visetekster til forskellige skillingsviseproducenter og udgav dem også selv. Resten af sit liv rejste han omkring og solgte sine bøger. Baardsen blev en populær og legendarisk skikkelse, og så sent som i 1939 havde filmen *Gjest Baardsen* i regi af Henrik Ibsens barnebarn Tancred Ibsen premiere med Alfred Maurstad i titelrollen. Kendt den dag i dag er Mauerstads fremførelse af den muntre "Fjellsangen": "Å, kom vil I høre en vise om Gjest", der blev en populær schlager, men altså *ikke* er skrevet af Baardsen.

To af Baardsens viser, "Jeg beilet engang til en Pige saa skjønn" og "Grusomme Skjebne!", blev fremdeles sunget i slutningen af d. 20. århundrede. Begge er klageviser om skæbnen og den utro kæreste. I skillingstrykket har visen "Grusomme Skjebne!", skrevet ca. 1826, oftest titlen "Hun sveg mig dog!" Titlen "Grusomme Skjebne!" kunne umiddelbart pege på teksten i visebogen, men de to digte er ganske forskellige. I "Grusomme Skæbne!" udgør første bogstav i hver af de 19 strofer tilsammen kæresten Gjertine Carlsdatters navn. Visen er ganske enkelt en kærlighedserklæring og udkom på Baardsens eget forlag så sent som i 1848.

Den anonyme tekst i *Gamle Viser samt Digte* har intet med Baardsens egen vise at gøre. Titlen er ganske enkelt et kommercielt kneb, der udnytter den populære folkehelt, og den må have opnået en vis popularitet. I hvert fald foreligger der en indspilning sunget af visesangeren Magnhild Havdal Almhjell (1894-1982) fra

1980erne.[5] “Gjest Baardsens Vise” er ligeledes en klagesang af en indespærret fange og indledes således: “Gud trøste mig, som maa i Slavekjæder / Og skumle Fængsel sukke Livet hen”. Visen følger fangens biografi fra en idyllisk ungdom ganske vist uden fader, men med en tak til en kærlig moder. Alligevel drager den unge mand ud i verden og møder her sit livs kærlighed, Konstance, hvorefter han som matros “trodser Farer, trodser Storm og Slud”. Men “Honning blandes tidt med Bitterhed”. Konstances forældre modsætter sig et ægteskab, da hun “er ham for god”, og af skuffet håb “hun sank i Graven ned”. Vor helt styrter sig ud i udskejelser, svir og druk: “Alt mer og mer fra Dydens Vei jeg gik”. Han ender i fængsel og jamrer her over sin manglende frihed, som han genvinder ved at flygte. Men forgæves:

> At flygte og paany at vorde Fange,
> Det varede i mer end tretten Aar,
> Og mer end haltredsinstyve Gange
> Jeg fængsles og i Frihed atter staar; [...].

Herefter følger nogle afsluttende strofer, i hvilke fangen accepterer sin straf og advarer om ikke at forlade “Dydens Vei”. Det moralske budskab lader således ikke vente på sig.

Om forfatteren til den næste vise på s. 52 hersker ingen tvivl. Det drejer sig om “Den norske Dale-Vise” (29 strofer) med den oplysende undertitel “(Gjengivet efter Petter Dass’s samlede Skrifter)”.[6] “Den Nordske Dale-Viise” af præsten og digteren Petter Dass (ca. 1647-1707) – bedst kendt for det topografiske digt *Nordlands Trompet* (1739) – blev trykt i 1683. Indholdet udgøres af løst forbundne scener fra hverdagslivet med de dertil hørende stridigheder blandt bønder i Helgeland, hvoraf flere nævnes med deres navne. Således portrætteres Aamund, Gudmund, Malfri og Halvar med løssluppent humør og en advarsel om at nyde snus og tobak med måde.

Den anonyme tekst på s. 60, “Til hende” (3 strofer), er et anonymt lyrisk kærlighedsdigt uden egentlig handling. Indledningslinjerne anslår tekstens lette stemning: “Du er min Sommers lyse Dag / Med glade Melodier”. Digtet slutter med en henvisning til evigheden, hvor den elskede “som min Stjerne vinker”.

Evigheden er også slut- eller højdepunktet i det næste ligeledes anonyme digt på s. 61, “En smuk Kjærlighedsvise” (12 strofer), der dog ender tragisk i skillingsvisestil. Først skildres den tilbedte pige, Tine, som “blid som en Engel, saa frisk som en Hind”. Uden direkte forklaring – men utroskab fra Tines side antydes – skifter stemningen fra jubel til elendighed:

> Nu gaar jeg mismodig, bedragen og glemt,
> Mit Sind og min Harpe vemodig er stemt;
> Mindst havde jeg ventet mig saadant af dig
> Dog aldrig, nei aldrig, du glemmes af mig.

Og alligevel håber den svegne elsker på et gensyn “hist oppe i Evighedsland”.

Visebogens første og eneste dialektdigt – ligeledes anonymt – “Bonden i Brydlaupsgar’n” (21 strofer) – er forsynet med ordforklaringer, fx. “ein Molle” betyder “Et lidet Stykke” (se nedenfor). Digtets første strofe introducerer udgangssituationen:

> I rykandes Uvær og fykandes Vind
> I Fjoren eg baute før eg kom herind,
> Og Sjøen han sto i ei Røre;
> Men ret so eg va no ein Molle ifraa,
> Saa haur eg da ljoma og dondra i Skraa,
> Da brast so ein Dot for mit Øyra.

Digtets handling indskrænker sig til, at første person-fortælleren går i land – iflg. førstelinjen – “I rykandes Uvær og fykandes Vind”. Herefter følger en levende og humørfyldt skildring af en bryllupsfest i sus og dus “med Supa og Sild, / Og store Kjøtlaara” fulgt af “Kruser og Koppar me Øl”. Der danses hele natten og næste morgen meddeles lakonisk: “Daa dette va slutta saa drog eg min Vei”.

Det følgende digt på s. 66, “Den gamle Vægtervise” (10 strofer), med begyndelseslinjen “How, Vægter! Vor Klok er slagen 8”, har heller ingen forfatterangivelse og er blevet tillagt forskellige danske digtere; ikke

---

[5] På kassettebånd findes en indspilning af visens 1. og 3. strofe sunget af Magnhild Havdal Almhjell: Bell-kassett A7S ved Stein Østhagen, Buen Kulturverkstad 1992-94 under titlen: “Songen hennar Magnhild”. Kan også høres på YouTube.

[6] *Samlede Skrifter*, 1-3. Udg. af A.E. Eriksen,. Kristiania: Den norske historiske Forening, 1874-77. Digtet findes i 1. bd.

mindst er det blevet tilskrevet den store salmedigter fra baroktiden Thomas Kingo (1634-1703). Digtet er gennemtrængt af datidens fromhed. Den 4. strofe indledes således: “How, Vægter! Vor Klok er slagen 11! / Gud Fader os bevare, / De Store og de Smaa”. Stroferne blev sunget af nattevægterne ved hele klokkeslæt. Københavns første vægterkorps blev iøvrigt oprettet i 1683 og bestod i 200 år.

Det næste digt i tre dele på s. 69 er også uden forfatterangivelse. “Trysil-Knut” (30 strofer) handler om en sagnomspunden norsk skiløber, hvis identitet ikke er fastslået, fra Trysil i Østerdalen kendt for dets vintersportturisme. Således er foreningen Trysilgutten, grundlagt 1861, verdens ældste skiklub. Bedst kendt er Trysil-Knut fra en film af samme navn fra 1942 med Alfred Maurstad i titelrollen, men allerede i 1861 optræder han i et digt af maleren og forfatteren Bernt Lund (1812-85), der er forlægget for visebogens tekst. Denne fortæller om Trysil-Knuts bedrifter som skiløber, der netop gør ham til en mytisk skikkelse:

Man stod og stirred’ man vide vil,
At det gik ikke saa rigtig til.
Og nogle mente, han var et Trold
Og kasted’ efter ham Ild og Staal.

Herefter følger på s. 72 og s. 75 to ægte, anonyme skillingsviser med et aktuelt indhold, “Visen om ‘Titanic’. Den 14de April 1912” og “Dampskibene ’Bergen’s og ’Norge’s Sammenstød. (Natten til 10de September 1855 ved Kristianssand.)” Den 14. april 1912 ramte dampskibet Titanic på sin jomfrurejse fra Southampton til New York et isbjerg og sank. Af de 2.224 passagerer overlevede kun 710. Katastrofen blev godt pressestof på begge sider af Atlanten og ligeledes for skillingsviseproducenterne i Danmark, Norge og Sverige. Det danske skillingstryk, udgivet som så mange andre af Julius Strandberg, havde titlen “En sørgelig Vise om Verdens største Dampskib “Titanic’s” Undergang den 14. April 1912 ved hvilken c. 1601 Mennesker fandt deres Død i Atlanterhavet”. Den svenske “Nyhetsvisa om Titanics undergång den 14. april 1912”, skrevet af en vis Nils Lindström, udkom allerede fem dage efter katastrofen. Den norske skillingsvise havde titlen “En Sang om Kjæmpeskibet ‘Titanic’s Undergang paa Atlanterhavet” og blev udgivet af Viseudsalget, Prinsensgade 11, Kristiania, til en pris af 10 øre. Digtet (10 strofer) i *Gamle Viser samt Digte* indledes med en stolt præsentation af skibet: “Det største Skib paa Jorden” og beretter med voldsom dramatik om sammenstødet med isbjerget, den efterfølgende panik og Titanics undergang med en understregning af, at i en sådan situation er rig og fattig på lige fod. Den afsluttende strofe med en henvisning til livet efter døden er typisk for genren: “Saa døde de, de kjære, / men ak, de frygted’ ei. / De sang til Herrens Ære. / ’Nærmere Gud til dig’.”

Af langt mindre dimension var ulykken, der skildres i visen “Dampskibene ’Bergen’s og ’Norge’s Sammenstød” (9 strofer). “Norge” forliste efter en kollision mellem de to hjuldampere ved Oksøy uden for Kristiansand ved midnat d. 10. september 1855. Skibet sank efter 15 minutter, og ulykken kostede 40 menneskeliv. Umiddelbart efter sammenstødet produceredes skillingstrykket “En ganske ny og meget sørgelig og bedrøvelig Vise Om Dampskibene Bergen og Norges Sammenstød i Nærheden af Orøe samt om det sidstes Undergang, Ved hvilken en stor mængde Mennesker druknede, idet de tildeels vare indestængte i Skibet, der sank paa et Sted, hvor der er omkring 100 Favne Dybt. Throndjem 1855. Trykt og tilkjøbs hos Chr. Høysager”. Prisen var to skilling. Visebogens version indledes med de idylliske linjer, der står i skarp kontrast til den efterfølgende dramatiske beskrivelse: “Alt i Søvnens Arme laa, / Al Naturen hvilte; / Maanen og de Stjerner smaa, / Ned fra Himlen smilte”, og også i denne vise sluttes med en henvisning til de afdødes liv efter døden: “Sov i Fred i Jesu Navn, / Under salten Vande; / Himlen var den Fredens Havn / hvor I skulde lande”.

Den truende død er også tilstede i næste ligeledes anonyme vise på s. 77, “Sjømandens Brud” (7 strofer). Den indledes med linjerne: “Saa let er det ikke for Sjømandens Brud, / Ei Tiden saa hastig vil gaa” og er en hyldest til den hjemmeblevne Marie, mens hendes trolovede, sømanden, udsætter sig for undergang og død på “det brusende Hav”. Digtet slutter imidlertid med en happy ending og en tak til Gud “for den Naade han har / Os skjænket i rigeligt Maal. / Ved ei os at skille ved Død eller Grav”.

Lang mere dramatisk er det anonyme digt på s. 78 om “Carl og Emma” (12 strofer) (Rossel, 1970, s. 52-70), der blev yderst populært i den danske folketradition. Alene i Danmark findes den i 35 forskellige versioner, den ældste fra første halvdel af 1820erne, den seneste fra 1968 og digtet har også været kendt i Norge. Det har været tillagt både den romantiske digter Adam Oehlenschläger (1779-1850) og den senere forfatter Carl Brosbøll (pseud. Carit Etlar) (1816-1900), men forfatteren forbliver ukendt. Han anvender en række skrækromantiske virkemidler, hvilket allerede digtets indledning bevidner: “Den fulde Maane rædsomt lyste / Henover Dødes Hvilested”. Her på kirkegården befinder sig de to titelpersoner, der sværger hinanden evig troskab, men ligesom i den populære skillingsvise om “Hjalmar og Hulda” (se ovenfor) svigter den unge

kvinde, Emma, sit løfte, mens Carl er draget udenlands. Han vender hjem med sine rigdomme samme aften Emmas bryllup med en anden fejres: "Hævn farver rød den blege Kind", men ædelmodigt udbryder Carl: "Du sveg mig – dog, jeg kan ei hade, / Jeg elsker, jeg tilgiver Dig", hvorpå han støder en kniv i *sit* bryst: "Og naar den blege Maane lyser / Hen over Dødens Hvilested, / Hun ved hver Skygge bange gyser / Og tænker paa den brudte Ed".

Et sveget troskabsløfte – men med rollerne byttet om – er også emnet i den næste populære ligeledes anonyme danske skillingsvise på s. 81 "Alfred og Alvilda" (19 strofer). Den udførlige titel på det bevarede skillingstryk, udgivet af Julius Strandberg, der i en anden af sine publikationer anfører en ellers ukendt Alfred Kundbye som forfatter, hvilket igen kan være et forsøg på at skabe autenticitet, sammenfatter visens indhold i to linjer: "En smuk Kærlighedsvise om Alfred og Alvilda, hvorledes han brød sit Ord til hende, medens han var Soldat i København, og hvor sørgeligt det gik". Den troløse Alfred rejser angerfuld hjem efter i et brev fra Alvilda at have erfaret, at hun venter på ham med deres lille søn. Men her finder han kun begges grav, og fortvivlet slutter Alfred sin bekendelse med disse ord: "O, bed til Gud i Himlen for min forpinte Sjæl / Og dermed vil jeg sige Alverden mit Farvel." Visen kendes vistnok ikke i norsk folketradition, men er optegnet i Danmark så sent som i 1920erne.

Heller ikke den næste anonyme vise, "Paa Fyen der var en Pige" (14 strofer), kendes i Norge. Men den var meget yndet på landet i Danmark især i d. 19. århundrede og citeres bl.a. af den jyske almuedigter Jeppe Aakjær i dennes roman *Vredens Børn* (1904). Den fynske pige "elskede en jydsk Dragon", der "laa indkvarteret / I hendes Faders Gaard". Dragonen, der foregiver at være ludfattig, hvad han dog ikke er, drager derefter i krig, og pigens fader forsøger at få hende til at glemme dragonen. Hun er ham imidlertid tro, og da han vender tilbage og kan berette om sin formue på 30.000 daler, får de to unge alligevel hinanden. All's well that ends well. Denne muntre vise blev optegnet i Danmark i den mundtlige sangtradition så sent som i 1920erne.

Munter, men langt grovere er den næste ligeledes anonyme Krinoline-Vise (10 strofer) på s. 86. Der findes både i Danmark, Norge og Sverige sange, i hvilke krinolinen, dvs. et afstivet underskørt, der brugtes til at holde en kjole udspændt, og som brugtes i perioden 1830-1870, nævnes, og den foreliggende vise kendes da også i norsk skillingsvisetradition. Her gøres nar af krinolinen som et modefænomen. Flg. linjer fra visebogen kan tjene som eksempel:

Og se den gamle Dundra,
Som ei en Tand i Munden har,
Men dog man maa beundre;
Thi hun er Modenar,

Hun har jo Krinoline,
Død og Pine,
Det gamle stygge Svine,
Som ingen Bukser har.

Endelig følger på s. 89 og s. 90 – som de sidste tekster i antologiens første del – to svenske viser uden forfatterangivelse med titlerne "Peter Jönsson's Amerika-Resa" (12 strofer) og "Nikolina" (8 strofer). I den første tekst sejler Peter Jönsson, drevet af eldorado-drømmen om USA, hvor "man får sofva och äta fläsk och potatis", lidende alle søsygens kvaler, til New York. Her spiser og drikker Peter imidlertid sine medbragte penge op, hvorefter han sælger sine sidste egendele og omgående rejser tilbage til sin landsby i Södermanland: "Och förr ska' solen väl spricka sönder i kanten, / Än Peter Jönsson far ut igen på Atlanten". Hvis tonen ikke havde været overstadig-humoristisk kunne man tro, at det her drejede sig om en advarende anti-udvandringssang. Visen, hvis korrekte titel er "Petter Jönssons resa till Amerika", findes som svensk skillingstryk og er skrevet af Magnus Henrik Elmblad (1848-88). I årene 1877-84 var Elmblad redaktør af avisen *Svenska Amerikanaren* i Chicago, og her blev visen trykt i november 1872. I nyere tid er den blevet anvendt i filmene *Bock i örtagård* (1958) och *Emil och griseknoen* (1973); den sidstnævnte er en fortsættelse af tidligere film om Emil i Lönneberga kendt fra Astrid Lindgrens forfatterskab.

Også "Nikolina" er skrevet i USA og var i sin tid med sin muntre melodi en schlager blandt svensk-amerikanere. Den kan den dag i dag findes på YouTube og er sandsynligvis skrevet og i hvert fald introduceret af den svensk-amerikanske entertainer Hjalmar Peterson (1886-1960), kendt som Olle i Skratthult. Olle var født i Värmland, forlod Sverige i 1906 og bosatte sig i Minneapolis. Hans grammofonindspilning af "Nikolina" under 1. Verdenskrig skal have solgt i flere end 100.000 eksemplarer og blev senere også opført på norsk og engelsk. Det drejer sig om en komisk beretning om vanskelighederne i forbindelse med Olles og Nikolinas forlovelsestid – set fra Olles perspektiv. Først smider Nikolinas fader ham ud af huset, derpå prygler han ham med en stok. Olle meddeler nu i et brev til Nikolina, at hvis hun ikke kan lindre hans kærlighedskval, så "Går ja' å dränker mej i närmsta sjö". Den fornuftige Nikolina forklarer, at det ville være bedre at vente, indtil

hendes fader dør, og Olle reagerer således: "Å nu så väntar ja' å Nikolina / Att gubben han ska kola vippen av".

Digte

Sanghistorisk set er visebogens første del med dens blanding af folkelige viser, skillingsviser og litterære viser, der er overtaget fra den folkelige sangtradition, interessantere end de litterære digte i anden del, der næsten alle er forsynet med den pågældende forfatters navn og først og fremmest er beregnet for et læsende publikum. Imidlertid finder vi også her tekster, der kaster lys over samme publikums smag. Anden del indledes på s. 95 med et naturskildrende romantisk digt, "Det er saa herligt en Sommerdag" (4 strofer) med forfatternavnet A. Reitan anført – sandsynligvis den norske digter Anders Jørgensen Reitan (1826-72). Det indledes med flg. linjer: "Det er saa herligt en Sommerdag, / Naar Solen stiger med Glans paa Himlen" med musik af den svenske komponist Ivar Hallström (1826-1901).

Herefter følger på s. 96 endnu et højromantisk digt, en kærlighedserklæring, "Jeg elsker dit Smil" (4 strofer), af Magnus Brostrup Landstad (se ovenfor), uden at forfatterens navn dog er meddelt.

Det nationalromantiske digt på s. 96, "Nordhavet" (10 strofer), af den norske præst Simon Olaus Wolff (1796-1869) med musik af Friedrich August Reissiger (1809-83) indledes med de pompøse linjer: "Havet er skjønt, naar det roligen hvælver / Staalblanke Skjold over Vikingers Grav". I de flg. strofer besynges ikke blot havet i storm og stille, men også Norges heltemodige fortid: "Brus da om Norge dit stormende Kvæde, / Herlige *Nordhav!* du Kraftens Idol!"

Anonym er derimod den næste fædrelandssang på s. 99, "Mit Fædreland" (9 strofer), med førstelinjen: "Op mod Polens dunkle Vande", hvor "Polen" må forstås som Nordpolen. Digtet findes optrykt i den populære norske sangbog *Den sjungende Mand paa Sjö og Land, indeholdende et Udvalg af Folkeviser og Sange til Nytte og Fornøjelse*. Chicago. Skandinavens Boghandel, 1893, s. 53-54.

Digtet "Du lille Ø paa Havets blanke Vove" (5 strofer) på s. 100 er tillagt den danske forfatter N.[iels].T.[horup] Bruun, hvilket turde være en fejl. Digtet skyldes en anden dansk forfatter, Theodor V.K. Rumohr (1807-84), og blev trykt i dennes samling *Digte* (1834). Det skildrer en sømands hjemlængsel med de typiske henvisninger til fædreland, barndomshjem og moders kærlighed og blev med dets sentimentale tone også populær som skillingsvise.

Linjen "En Bondegut, som hedte Hans" på s. 101 indleder en længere ustrofisk versfabel, "Bonden og hans Søn" med forfatternavnet Chr. Wilster anført. Den er skrevet af den danske forfatter Christian Wilster (1797-1840), der især er kendt for sine oversættelser af *Iliaden* og *Odyssee*, og udkom i dennes digtsamling *Digtnnger* (1840). Det drejer sig her om en gendigtning af den tyske digter C. F. Gellerts "Der Bauer und sein Sohn" (1765) og indledes med linjen "En Bondeknøs, som hedte Hans" om en ung mand, der kureres for sit løgnagtige praleri.

Digtet "Gudbrand i Lien" (26 strofer) på s. 104 optræder anonymt, men er en versificering af et eventyr med samme titel i P.C. Asbjørnsen og Jørgen Moes *Norske Folkeeventyr* (1841-44). Det fortæller om bonden Gudbrand, der drager til markedet med en ko og undervejs bytter sig "nedad" for til sidst at komme hjem til sin kone tomhændet, uden at konen bebrejder ham med ét ord, hvorved han vinder et væddemål, der indbringer ham 100 daler. Da bonden i digtet kommer hjem efter at have byttet koen til en hest, hesten til en gris etc. og til slut bytter en gås til en hane udbryder konen: "'Mit høieste Ønske,' sa' hun, 'akkurat!' / 'Ja bi' lidt,' sa' Gudbrand, 'jeg solgte'n for Mad'. // 'Pyt!' sa' hun, 'hvad skulde vi ogsaa med den! / Nei! bare vi har dig i lange Aar vel hjemme igien!'" – og væddemålet er hermed vundet. Dette folkeeventyr ligger også til grund for H.C. Andersens (1805-75) eventyr "Hvad Fatter gjør, det er altid det Rigtige" (1861).

Digtet på s. 106, "Det bødes der for –" (4 strofer), anfører J.P. Jacobsen som forfatter. Det drejer sig om et eksvisit digt "Det bødes der for" om sorgen som menneskets uadskillelige ledsager med det smukke refrain "Der rinder Sorg, der rinder Harm af Roser røde" af den kendte danske forfatter Jens Peter Jacobsen (1847-85) først trykt 1875. Digtet falder måske lidt uden for sangbogens repertoire, men i hvert fald er dets tilstedeværelse udtryk for en udsøgt smag.

Det anonyme danske idylliske digt ligeledes på s. 106, "Der, hvor Genfersøen krummer sig i Bugt" (6 strofer), kendes i et populært skillingstryk udgivet af Julius Strandberg. Det fortæller om den unge Anna, "Hvid som Sne og som en Alperose rød" – lokalkoloriten skal være i orden – der venter på sin jægersmand og året efter "paa Armen nu en krøllet Dreng hun har, / Jægersmanden han er Drengens Far".

Digtet på s. 107, "Hils fra os derhjemme –" (3 strofer), er uden forfatternavn og tilhører en helt anden genre. Det drejer sig om en dansk vise skrevet til Tivolirevuen 1922 af skuespilleren og viseforfatteren Ludvig

J. Brandstrup (1892-1949). Visen kendes også med titlen “Hils fra mig derhjemme” og har som flere af visebogens tekster sømandslivet som emne. Den indledes med flg. linjer: “I den store tause Nat / Staar jeg her ved Skibets Rat”, / Under Himlens, Stjærnehær ene og forladt”, hvorefter sømandens hjemlængsel besynges: “Hils min Far og Mor, / Hils de grønne Bøge, hils den blanke Fjord”. Visen med dens fængende melodi er populær i Danmark den dag i dag.

Ligeledes naturbeskrivende og patriotisk er “Østerdølssangen” (4 strofer) på s. 108 med førstelinjen “Inderst i Øst der hvor Kjølgrænsen gaar”. Som digter er anført den norske forfatter Jacob B. Bull (1853-1930). Bulls forfatterskab er omfattende, og det var især hans folkelivsskildringer fra den østnorske Rendalen, bl.a. *Østerdalskongen* (1907), som gjorde ham kendt og populær. Digtet er en hyldest til denne natur.

Samme ingredienser: natur og fædreland karakteriserer digtet på s. 109, “Jeg tror det er skjønnest i Danmark” (3 strofer). Digtet – hvis oprindelige titel er “Gurre” – med indledningslinjerne “Hvor Nilen vander Ægyptens Jord, / I Afrikas brændende Lande” er skrevet af eventyrdigteren H.C. Andersen i 1842, som da også anføres om forfatteren. Dens kendte melodi er komponeret af Henrik Rung (1807-71). Andersens digt er på trods af dens førstelinje, “Hvor Nilen vander Ægypterens Jord”, en hyldest til Gurresø i Nordsjælland, der gerne omtales i forbindelse med kærlighedshistorien om den danske middelalderkonge Valdemar og hans elskerinde Tove, der også inspirerede den østrigske komponist Arnold Schönberg til dennes oratorium *Gurrelieder* (opført 1913).

Digtet “Dødsseileren” på s. 111 med førstelinjen “Der jager et Skib i den store Atlanter” er anonymt. Det beskriver et stort og elegant skibs undergang, mens “Orkesteret spiller til Dans”. Digtet har ikke kunnet findes i den folkelige tradition. Dets afsluttende linjer: “Til skjælvende Horn og til klare Trompeter: / ‘Nærmere dig, min Gud!’ –” rykker teksten i nærheden af Titanic-katastrofen i 1912 (se ovenfor). Iøvrigt er dødssejleren en folkelig forestilling om et overnaturlig skib, der varsler forlis og død. Sin kendteste udforming har denne tro fået i sagnet om Den flyvende Hollænder.

Det humoristiske kærlighedsdigt “Jæ hade te min Mesters Bærthe” (4 strofer) på s. 112 anfører E. Bøgh som forfatter. Den danske forfatter Erik Bøgh (1822-89) var kendt for sine populære syngespil, og digtet blev sunget som sang nr. 8 i vaudevillen *Redaktionssekretæren* (1863). Det er skrevet i en ubestemmelig, måske tilstræbt sjællandsk dialekt, der til dels er ændret her i visebogen. Digtet introduceres således i vaudevillen, “Saa ska Di faa de om Mesters Berthe. De æ majed sørgelit”, en advarsel, der ikke skal tages altfor alvorligt, selvom den ustadige Berthe/Bærthe, lader vor jamrende første person-fortæller aldeles i stikken.

Digtet “Asgaardsreien” (17 strofer) på s. 113 anfører korrekt J.S. Welhaven som forfatteren. Det indledes med linjerne: “Lydt gjennem Luften i Natten farer / Et Tog paa skummende sorte Heste”, og er et kendt episk digt af den norske nationalromantiker Johan Sebastian Welhaven (1807-73) trykt i hans *Nyere Digte* (1844). Asgaard er de nordiske guders hjem, og digtet bygger på det europæiske sagn om den vilde jagt, der her forbindes med stof fra nordisk mytologi og folketro: i de mørke vinternætter rider de nordiske guder med Tor i spidsen hen over himlen, et stof, der forbindes med menneskeverdenen i en dramatisk beskrivelse af kampen mellem en forskudt frier og den påtvungne brudgom under en bryllupsfest, der slutter med rivalens død.

Et episk digt på s. 117 med overskriften “Den engelske Kaptejn” (12 strofer) og indledningslinjerne “Fra Kullagunnarstorp de Svenske saa / I Kattegat spredt en engelsk Flaade” fremstår anonymt, men er skrevet af den danske forfatter Carl Bagger (1807-46) med titlen “Den engelske Kapitain” og blev første gang trykt i 1834. Digtet menes at bygge på en historisk begivenhed under Englands krig mod Danmark i 1807: en engelsk kaptajn nægter at deltage i overfaldet på den danske flåde og kaster sig overbord i havet.

Det næste digt på s. 120, der er anonymt, mangler en overskrift og begynder med linjen: “Fra Vuggen til Graven man krydses omkring”, der er 2. strofe af et digt af den danske rokokodigter Ambrosius Stub (1705-58) med titlen “Livet som en Seylads” (6 strofer), der blev trykt i samlingen *Arier og Sange* (1773). Visebogens indholdsfortegnelse angiver: “Hvad vindes paa Verdens det vildsomme Hav Side 119”. På s. 119 slutter imidlertid Carl Baggers digt (se ovenfor), så den manglende 1. strofe er faldet ud. Den meddeles her i den originale version:

Hvad vindes ved Verdens vidtløftige Hav!
O tusinde Farer i skummende Trav;
Man veed kuns to Havne,
Bekiendte af Navne,
Den eene vor Vugge, den anden vor Grav.

Stubs digt, der her i *Gamle Viser samt Digte* er gengivet med enkelte ændringer, er komponeret over barokkens opfattelse af livet som en sejlads mellem de to havne – fødsel og død.

Digtet på s. 120 er ligesom visen "Nikolina" (se ovenfor) – men i en ganske anden tone – skrevet af en skandinavisk udvandrer. Forfatteren er den danske præst og digter Adam Dan (1848-1931), hvis navn er anført i visebogen. Adam Dan er født i Odense som Niels Pedersen, men udvandrede i 1870erne til USA, tillagde sig her sit flotte navn og døde i Clinton, Iowa. Digtet bærer titlen "Hilsen til Moder" (7 strofer) og er fra 1880. Det findes trykt i samlingen *Sommerlöv. Sange og Vers* (1903) udgivet af Dansk Boghandels Forlag i Cedar Falls, Iowa. Det udtrykker en stærk længsel efter den danske hjemstavn og indledes således: "Saa langt, saa langt rækker Tanken frem, / Til gamle Mo'r og mit Barndomshjem!"

Visebogens sidste digt på s. 122, "En Julegjest" (11 strofer), anfører forfatternavnet Jeppe Aakjær. Det skildrer en dansk udvandrer, der vender hjem fra USA til sit fattige barndomshjem og sin gamle mor og indledes således: "Han kommer over Bakken med Rim i sit Skjæg, / (...) / Af Præriefrosten saa ru er hans Kind". Digtet, netop et juledigt, er skrevet i 1910 af den danske forfatter Jeppe Aakjær (1866-1930) og trykt i dennes *Samlede Værker*, bd. 2, 1918. Sentimentaliteten er tydelig. Digtets sidste linjer skildrer gensynet som "en Scene – den skjønneste paa Jord: / I Juleaftensmildhed – en Hjemvendt hos sin Mor".

Konklusion

Gamle Viser samt Digte præsenterer en uvurderlig dokumentation vedr. de viser, sange og digte som flere generationer af udvandrere især af norsk afstamning har haft fornøjelse af gennem årtierne – givetvis helt frem til årene efter 2. Verdenskrig. Således bør der ikke i første omgang anlægges en *æstetisk* målestok på teksterne, hvis funktion først og fremmest har været netop at underholde. Det er da også tydeligt, at der ikke fra udgivernes side lægges vægt på konsekvent at identificere de pågældende forfattere. Det er indholdet det gælder. Dette udelukker ikke, at eventuelle budskaber enten af religiøs eller bredere moralsk art også har haft betydning og har udøvet deres virkning på sangere, tilhørere og læsere.

Visebogen indeholder en blanding af dramatisk-fortællende og mere lyriske tekster. De sidstnævnte er ofte af litterær art, dvs. skrevet af forfattere kendt fra anden litterær virksomhed. De fortællende tekster har oftest haft en skillingsvise som tekstforlæg. Disse er gerne længere end de lyriske tekster, da de skal fortælle en handlingsmættet og spændende – og gerne også sentimental – historie.

Det er interessant at konstatere, i hvor høj grad det dansk-norske dobbeltmonarki fortsat har levet videre i tekstudvalget. Således er importen af danske skillingstryk fra sidste tredjedel af d. 19. århundrede betydelig med Julius Strandberg i København som den vigtigste leverandør. Også blandt de litterære tekster, der især findes i visebogens anden del, findes en række tekster af kendte og mindre kendte danske forfattere, mens svenske forfattere og tekster er en sjældenhed.

Det er forbavsende, hvor få af teksterne beskæftiger sig med ud- og indvandring og de mange problemer, der er opstået undervejs og som kendes fra andre kilder ikke mindst udvandrerbrevene. Skal man lede efter et typisk udvandringsmotiv, må det blive længslen efter det gamle land og indirekte efter de familiemedlemmer, man måtte lade blive tilbage, som fx. i digtene "Hilsen til Moder" og "En Julegjest" (se ovenfor). Man skal heller ikke lede efter udpræget politiske eller sociale budskaber, måske med "Husmandsvisen" (se ovenfor) som en undtagelse, selvom det er bemærkelsesværdigt, i hvor høj grad teksterne *ikke* beskæftiger sig med prinser og prinsesser, men derimod med de lavere sociale klasser, hvilket naturligvis afspejler udvandrernes egen sociale baggrund.

Bemærkelsesværdigt ofte slutter ikke mindst de aftrykte skillingsviser – efter en yderst dramatisk og undertiden voldelig handling – med et happy ending enten i dette eller det næste liv. Konflikten, der skildres, er ofte udløst af ulykkelig kærlighed, der kan skyldes dødsfald, utroskab fra én af parternes side eller en social forskel. Her er det dog bemærkelsesværdigt, at det gerne er "the underdog", der i sidste omgang fremstår som vinderen – et gammelt eventyrmotiv.

Ligeledes bemærkelsesværdigt er de mange sømænd, der optræder – måske en afspejling af, at Norge er en søfartsnation, men givetvis også, fordi denne type tekster egner sig så godt til at behandle længselsmotivet, der er til stede i så mange af visebogens digte, og måske også kan være en afspejlning af mange udvandrernes egen private situation.

I betragtning af det aktive kirkelige liv blandt skandinaviske udvandrere kan det undre, at antologien ikke indholder flere direkte religiøse digte eller endda salmer; "Tolvtalsvisen" (se ovenfor) er en interessant undtagelse. Men årsagen er simpelthen dén, at visebogens funktion er udpræget selskabelig og af underholdende art. Salmer kunne man finde i salmebøger og i andre kirkelige skrifter. Alligevel er den religiøse

tematik, der ofte bryder igennem selv i skillingsviserne, ganske bemærkelsesværdig og gerne med en understregning af et liv efter døden.

Således udgør tekstudvalget i *Gamle Viser samt Digte* en form for mikrokosmos med udgangspunkt i et ganske bestemt udsnit af et lands befolkning – her norske migranter. Måske kan man undre sig over den udbredte mangel på patriotiske fædrelandssange og den næsten totale mangel på nynorske og dialekttekster. Nuvel, "Ja, vi elsker dette landet" kunne vel alle norske udvandrere dengang udenad, og under alle omstændigheder skinner en vis form for nationalt tilhørsforhold igennen flere af teksterne.

Den anonyme redaktion på *Decorah-Posten* har dog tydeligvis bestræbt sig på at ramme dets læseres smag med "prunkløse" viser og sange, hvormed tekstudvalget beskedent karakteriseres i visebogens forord. Resultatet er et forbavsende alsidigt udvalg ikke mindst hvad hensynet til underholdningsfunktionen angår og uden at den kunstneriske kvalitet helt er blevet glemt. Det beskedne hefte med *Gamle Viser samt Digte* er et imponerende eksempel på et pletskud, hvad angår opfyldelsen af et givet publikums behov – dengang. For os i dag holdes et spejl op, der giver os værdifulde oplysninger om, hvilke viser og digte, hvilke emner, der efter 1. Verdenskrig var populære i et norsk udvandrermiljø. Karakteristisk for antologien er de generelt manglende melodiangivelser. Udgiverne må have vidst, at disse melodier var kendt af visebogens brugere – endnu et tegn på, at teksterne ramte deres publikums ønsker og smag.

References

Hvidt, Kristian (1976). *Danske veje vestpå – en bog om udvandringen til Amerika*. København: Rebild National Park Society/Politikens Forlag.

Norlie, Olaf Morgan (1925). *History of the Norwegian People in America.* Minneapolis: Augsburg Publishing House.

Piø, Iørn (1994). *Visemageren. 1800-tallets skillingsvisekonge Julius Strandberg*. København: Strandbergs Forlag.

Rossel, Sven Hakon (1970). Skillingsvisen om Carl og Emma. Forfatter og tradition. *Danske Studier*, København.

Rossel, Sven Hakon (1978). Visen om *Hjalmar og Hulda* – en schlager fra 1800-tallet. *Nordisk litteraturhistorie – en bog til Brøndsted*. Odense: Odense Universitetsforlag.

Schiørring, Nils (ed.) (1956). *Selma Nielsens viser. Et repertoire af folgelige sange fra det 19. århundrede*. København: Munksgaard.

Stølen, Marianne (2010). *The Story of Den Røde – A Danish-American Songbook. A Century of Identity Formation in Songbook Use*. København: Forlaget Vartov.

Wist, Johs. B. (1914). *Norsk-Amerikanernes Festskrift 1914*. Decorah: The Symra Company.

THE UNDOCUMENTED CONVERSION – THE ROLE OF RUNIC INSCRIPTION AND SKALDIC POETRY IN REVEALING THE CONVERSION OF THE VIKING POPULATION BETWEEN THE 8TH AND 10TH CENTURY

Flavia TEOC[1]

Abstract. The Undocumented Conversion – The Role of Runic Inscription and Skaldic Poetry in Revealing the Conversion of the Viking Population Between the 8th and 10th Century. My research aims to offer a perspective on the conversion of the Viking population before the official conversion, which was recorded only when the royals and social elite received the baptism. The conversion was a much earlier and an ongoing process at the time when Viking elite received the Christian baptism. Memorial Varangian inscriptions that survive on rune stones, and skaldic poems that were composed and performed orally but are preserved in later manuscripts, testify and supports this assumption.

Keywords: *conversion; skaldic verse; kennings; runic inscriptions.*

1. Introduction

This paper is concerned with the purpose of revealing the conversion of Viking population as a process emerged during the Viking raids, between the 8th and the 10th centuries. We know little of the way in which conversion stories were communicated or understood in the Viking pagan culture, but the scarcity of contemporary written sources is counterbalanced by the corpus of runic stones and skaldic poetry which mirrors in various kenning metaphors the process of conversion. Furthermore, my study aims to demonstrate that what has been called the period of pre-conversion represents the first stage of conversion when converted Vikings – merchants or warriors – returned home with the specific goal of converting "the others", a slow a peaceful process[2] reflected both by the increasing number of runic stones with a Christian message and by the skaldic poetry with Christian subject. These "two major bodies of evidence from the Viking Age" (Jesch, 2001, 6) provides the main argument when stating that the conversion was a much earlier and an ongoing process at the time when Viking elite received the Christian baptism. Memorial Varangian inscriptions that survive on rune stones, and skaldic poems that were composed and performed orally but are preserved in later manuscripts, testify and supports this assumption.

1.1. Definition of terms

According to Lewis R. Rambo *conversion* is a religious process of change that happens in dynamic interaction between people, ideologies, expectations, events and orientations (Rambo, 1993, 5). Etymologically speaking, conversion is rooted in Vulgar Latin *convertire* which designates *to turn around* and *transform*, from *com* translated as *with* and from *vertere* understood as *to turn.* (D'Arbela, Annaratone, 1971, 228). However, as underlined above, the Viking conversion is fundamentally based on political and economical

[1] Flavia *Teoc* is a Philosophy-graduate poet, essayist, and journalist, who has published several anthologies of verse and prose. She has been published in many journals in Romania, such as *Atheneum*, *Steaua*, *Poesis*, *Transylvanian Review*, and *Observator cultural*. She is the author of several volumes of poetry*: Înzeire (Albatros, 1997), Din casa lui Faust (Clusium, 1998), Brațul pierdut (with a foreword by Ștefan Borbely) (Albatros, 2001); fiction, Kyrie Lex (Cartea Românească, 2009*), and scholarly research *Limbajul poeziei scaldice (Fractalia 2017), Perpetua - Si quis voluerit, scribat (Synapsis, 2019).* Her work was translated into English - *The Dice* (*Criterion, Norcross*, SUA), and French - *De mur en mur* (*Petits Bonheurs*, Nantes), while selections of her work have been published in various literary magazines in Hungary, Italy, Denmark and Israel.
She participated at the conferences: *The wolf of the wounds: Bodies, weapons, and animals in skaldic poetry. Presentation at the conference on Posthumanism*, in Aarhus November 2020. *Heart is up – seats of memory in skaldic poetry. Presentation at the Seventh Conference of the Scandinavian Association for Language and Cognition*, SALC7, in Aarhus May 22 - 24, 2019; *Battle as a sacred game in skaldic poetry. Presentation at Student Symposium* in Aarhus, Denmark, April 2017; *Kenning as repeated speech. Presentation at the International Congress of Linguistics* "*Beyond Saussure",* Udine, Italy, October 2013.
She is affiliated scholar of C-SAC, Center for the Study of Antiquity and Christianity, University of Aarhus, and member of Scandinavian Association for Language and Cognition.

[2] The resistance to conversion and the many abuses upon the Viking population who remained pagan have been performed by the converted kings two centuries after the period of pre-conversion.

reason, therefore, apart of a personal level, the conversion can be hardly seen as a genuine turn from idols to the Christian God. Runic inscriptions and skaldic verse are the most appropriate source for revealing this process developed in more than three centuries before the Latin alphabet was introduced in newly Christian Viking environment.

Skaldic verse was a restricted form of literacy during the Viking times[3] in the form of oral poetry preserved in memory and formally recorded only after their conversion to the new religion when the Vikings learned the Latin alphabet and they were introduced to the practice of writing and reading.

The kenning metaphors are compounds consisting of a base-word and a genitive determinant and are, generically speaking, periphrases used to replace different nouns. The mental operations employed in the construction of such metaphors – the allusion, the analogy, and the plays upon words – lead to different consequences on the textual meaning.

Gary Holland extends this perspective on the kenning metaphor as part of a system, insisting on its status as a poetic formula, and going up to denying its quality as a metaphor (Holland 2005,123). Sanda Tomescu-Baciu starts from Lucian Blaga's vision on the relation between myth and metaphor, in the broader context of Giambattista Vico's conception who conceives of myths as transformed metaphors. The relationship between myth and metaphor, as presented by the Romanian philosopher, is extremely fruitful in understanding Norse myths, where "poetry and mystery – magic and runes – are organically bound together by the very existence of the supreme god, Odin, the god of wisdom, runes, poetry and magic, but at the same time also the god of war" (Tomescu-Baciu, 2001, p. 21).

My analysis will focus on the variations of kennings in connection with two of the main Christian symbols – *the fish* and *the snake*, and with kennings that designate *the battle*. The dynamics of these particular metaphors reflect both the atmosphere of early Christianity in Scandinavia, and the Christianized skalds' relationships with the older Scandinavian pagan tradition.

1.2. Material and sources

The starting point of my investigation are the three articles from *Encyclopedia articles on conversion* as a leading typology for the study of conversion, followed by Jakob Engberg's article "*From among You are We. Made, not Born are Christians*"*: Apologists' accounts of Conversion before 310 AD* (2009) framework which I'm going to apply on a poem of conversion composed by the Viking skald Hallfredr vandrædaskáld and preserved in *Hallfredar saga*. I will use articles and researches by Diana Whaley, Henrik Janson, John Lind, and Oleksyi Tolochko completed by excerpts from *Skáldskaparmál*[4] by Snorri Sturluson, from skaldic poems quoted and translated in *Skaldic Poetry of the Scandinavian Middle Ages: Vol. 2: Poetry from the Kings' Sagas 2: Poetry by Named Skalds*, by Kari Ellen Gade (ed.), and references to *Vita Ansgarii*[5] by Rimbert*,* Anna Comnenas' *Alexiad*[6]*,* and *The varangians of Byzantium* by Sigfús Blöndal.

2. The conversion and the Varangian Christianity in runic inscriptions

In what follows I wish to consider in particular the context or contexts in which the conversion can be approached as a breakdown of the old schema which, as Krech explains, is a constitutive condition for conversion, or as Andrew Wingate[7] underlined, it has to include a personal decision as the started point of a new focus. Furthermore, according to Otto Bischofberger, conversion is a gradually process which does not imply a sudden change. He describes conversion as a "total reorientation" in which the convert abandons their past life and starts a new one that relies on adherence to a new community, which is a Christian community.

---

[3] For the Viking sequence of history, Snorri Sturluson used skaldic verse as evidence. When the same verses are used by two or three historians, we can accept the veridicity of the historical information encapsulated in the skaldic poem.

[4] Snorri Sturlusson's *Skaldskaparmal* (The language of Poetry) is an Old Norse treatise of poetry written in Iceland in the early 13th century. It reveals a pagan vision over the world expressed in kennings in which the terms are in a strong relation to the knowledge of the Viking world and to the general principles of its thought.

[5] *Vita Ansgari* is a biography of Ansgar written in about 875 by archbishop Rimbert. Known as the Saint of the North, Ansgar was designated to convert the Northern Europe. His *Vita* provides also description of the daily lives of the Viking population.

[6] The Byzantine princess Anna Comnena (1083-1153), the daughter of the Byzantine emperor Alexios I, is the author of *Alexiad*, an account of her father's reign.

[7] In the *Encyclopedia of conversion*: Bischofberger, Otto, Cancik, Hubert, Waschke, Ernst-Joachim, Zumstein, Jean, Bienert, Wolfgang A., Mennecke-Haustein, Ute, Byrnes, Joseph F., Marquardt, Manfred, Krech, Volkhard, Wingate, Andrew et al., "Conversion", in: Religion Past and Present. Consulted online on 19 January 2021 <http://dx.doi.org/10.1163/1877-5888_rpp_COM_01673>
First published online: 2011 First print edition: ISBN: 9789004146662, 2006-2013.

If Celsus claimed that “the unity of the Christian community was maintained only because of the external pressure of persecution” (Or., Cels III.12., Engberg, 2007, 42) the historical conditions in Viking Scandinavia cannot be subject to such a classification for, according to historical written sources, Viking royals and social elite converted in the first place and there was no persecution upon to Christian population. In my opinion this so-called conversion it has been considered and applied only for the moment of the Christian baptism of the elite without taking into consideration the long process that preceded the baptism. The only testimonies displayed by the long process of conversion are the runic inscriptions and the skaldic poetry in which the total reorientation of the new convert and the abandons of his past life rely on the personal understanding of a contemporary reader.

There is a wealth of written sources to prove that Christianity reached Scandinavia before the moment of actual baptism. Apart and before the conversion moment, when Viking royals and social elite converted, it can be identified the first stage of the conversion process when many Vikings encountered Christianity and received baptism while trading or fighting in the East as mercenaries in Varangian[8] guard from the late seventh century onward. This theory was largely built by Sigfus Blöndal in his valuable study, *The Varangians of Byzantium*. One of the fundamental conditions to enrol in Varangian guard is to have adopted the Christian faith of Eastern rite[9], to baptize and to adjust their life conduit according to the moral code of the Byzantine army.

In his study “The Christianization of North and Eastern Europe c. 950–1050 - A Plea for a Comparative Study” John Lind observes that the runic stones with Christian messages carved prior to 1000 in Viking Scandinavia[10] provide evidence of Varangian mobility and contain more Christian elements than do other stones (Lind, 2004, 11), suggesting that the Vikings who travelled to Constantinople did indeed become major carriers of Christianity. The Varangian Christianity, a concept of a Christian faith transmitted by individuals was spread along Viking Scandinavia for more than three centuries. The Varangian Christianity has spreaded in the absence of established clerical structures (Tolochko, 2011, 69) while Christian practices and beliefs were part of this network of cultural and religious exchange. The Varangian agency could explain why contemporary historical sources stated that the Viking kings who received baptism had been *christiani* since ancient times (Janson, 2011, 49). A contemporary observer of Harald Bluetooth baptism in 960, Widukind of Corvey, contradicts the message from the Jelling stone and says that this event was not what had made the Danes Christians, for “the Danes had been Christians since ancient times, but nevertheless they were serving idols with a heathen rite” (“Dani antiquitus erant Christiani, sed nichilominus idolis ritu gentili servientes” (Windukind, 1904, 65, apud. Janson, 37)’[11]. Also, in Archbishop Rimbert’s *Vita Ansgarii* from around 870 we read of a peculiarity of the Christian Danes around 850. While they received the sign of the cross in order to become catechumens and join in divine services, they postponed the reception of baptism because they thought it is better to be baptized at the end of their life, by following the example of Constantine the Great (Janson, 2011, 55). This allusion to the first Christian emperor and his Christian empire is also present when we examine kennings which designates the Christian God as the God of the Greeks[12] or the adviser of the Byzantine emperors, in skaldic poems composed in various centuries during the period of conversion.

---

[8] The word *Væringjar* itself is regarded in Scandinavia as of Old Norse origin, cognate with Old English *Værgenga* (One who seeks protection, a stranger), derived from *varar*, (solem vow, oath) and *ganga* (Blöndal, 2009, 17)

[9] Historians have commonly held that the Byzantine emperors valued the Varangians above all for their loyalty and courage, their fighting qualities and ability to carry out commands emciently and without question. Anna Comnena describes the well-known loyalty of the Varangian Guard: “The Varangians too, who carried axes on their shoulders, regarded their loyalty to the emperors and their protection of the imperial persons as a pledge and ancestral tradition, handed down from father to son, which they keep inviolate, and will certainly not listen to even the slightest word about treachery” (Comnena/Daves (trans.), 2000, 46).

[10] There is a number of at least 30 runestones which contain information about Varangians who travelled to Byzantine Empire or who lost their lives fighting for the Byzantine Emperor. For instance, the inscription on Skepptuna runestone discovered in Sweden is from a period before 1000 and says: *Folkmarr had this stone raised in memory of Folkbjörn, his son. He also met his end among the Greeks. May God help his spirit and soul* (Entry U 358, Rundata 2.5).

[11] This statement is based on the fact that in Viking Christianity we are dealing with a a heathen interpretation of Christianity not with a Christian interpretation of heathenism.

[12] Snorri Sturluson himself urged the skalds to periphrase Christ: “How should one periphrase Christ? Thus: by calling Him Fashioner of Heaven and Earth, of Angels, and of the Sun; Governor of the World and of the Heavenly Kingdom and of Jerusalem and Jordan and the Land of the Greeks; Counsellor of the Apostles and of the Saints” Sturluson/Brodeur, 1916, p. 194).

3. The process of conversion mirrored in skaldic poetry

It is commonly held that political consideration and consolidation of power in external struggles: trades, political treatise, alliances were significant in determining whether a Viking received Christianity or not[13], therefore it is impossible to identify who and when reconsidered their past lives and adjust their future lives in a new context while turning to the Christian faith, and to a moral and philosophical conversion[14]. However, the Viking conversion as a process can be traced also in skaldic poetry based on the axiom that the text of a poem is an expression of a particular historical and cultural point in time. I will argue that the different stages of the process of conversion can be followed both at a macro-textual level in which there is no dichotomy between fish as the symbol of Jesus Christ and snake as the symbol of devil in a period of time that covers the whole process of Viking's conversion, and at a micro-textual level by studying the poetry of Hallfredr vandrædaskáld who, as the author of a poem of a reluctant conversion, ends up in composing poetry which reveals the mutation of a gradual conversion to Christianity.

3.1. The macro-textual level - the interchange relation between the symbols of the fish and the snake

The analogy between the symbols of *the fish* and *the snake* is created in an oppressive environment which was hostile to the first Christians when the oppressors are demonized. The fish/snake dichotomy was instituted to symbolize the fight between good and evil, between Jesus and the tempter who tricks people into disobedience. Facing threats of public denunciation, persecution and martyrdom, the Christians would hide behind symbols that created a form a communication code. *The fish*[15] embodied for the first Christians an allegoric message of the salvation through Jesus Christ, as reflected in the semantic similitude between the term fish and the name of Jesus set in the ideogram ICHTYOS, often used as an acronym for the expression *Iesous Christos Theou Yios Soter*[16]. On the other hand, the completely negative significance of the other symbol, the snake, emerged based on *Genesis* where the snake is the symbol of evil, deceit, and slyness. While in *New Testament* Jesus teaches his disciples: "*be ye therefore wise as serpents and harmless as doves*" (Matt. 10-16) the total disambiguation is operated in *Revelation*, where the old serpent represents the symbol of the devil[17].

If we observe the dynamics of the kenning metaphors for the nouns *fish* and *snake* in skaldic poetry composed both during the heathen and the conversion times, the interchange relation developed between the two symbols testify about a long period of peaceful conversion when, at a symbolic level, a fish is perfectly equal to a snake. While in the mid-8th century, during a so called heathen time, the snake was described by Audunn Illskælda as *the coalfish of the soil*[18], metaphor that operates through the analogy *the snake is the animal living par excellence in underground areas just as the fish lives in aquatic environments*, this analogy is still active in 10th century when the already baptized skald Hallfreðr vandrædaskáld refers to the snake as *the poison-white fish*[19] in a memorial poem dedicated to his Christian king. Two centuries later, after the Viking elite is already baptized, the Icelandic skald Einarr Skúlason composed in mid-12th century a poem to honour Saint Óláfr. *Geisli* (*Ray of Light*), the first Scandinavian Christian poem which has survived to this day from a period" when the link between the Christian skalds and the pagan tradition was still particularly fertile and

[13] The earliest information about baptizing the Norsemen is based on the same reasons and goes back to the times of Charlemagne, who in his expansion to the Northern part of Europe encountered the rulers of Southern Denmark (Hedeby) in the last decades of the eighth century (Levine, 1991, 160).

[14] Hubert Cancik, in Bischofberger, Otto, Cancik, Hubert, Waschke, Ernst-Joachim, Zumstein, Jean, Bienert, Wolfgang A., Mennecke-Haustein, Ute, Byrnes, Joseph F., Marquardt, Manfred, Krech, Volkhard, Wingate, Andrew et al., "Conversion", in: Religion Past and Present. Consulted online on 19 January 2021 <http://dx.doi.org/10.1163/1877-5888_rpp_COM_01673>
First published online: 2011 First print edition: ISBN: 9789004146662, 2006-2013

[15] The fish appears explicitly in the episode about the *Multiplication of the loaves and fish* or in that about Jonah, the prophet considered the messenger of the divine salvation, and therefore associated to the Resurrection.

[16] In translation: Jesus Christ, God's Son, Savior.

[17] *And he laid hold on the dragon, that old serpent, which is the Devil, and Satan, and bound him a thousand years* Revelation, 20, 2

[18] Margaret Clunies Ross (ed.) 2017, "Auðunn illskælda, Lausavísa 1" in Kari Ellen Gade and Edith Marold (eds), *Poetry from Treatises on Poetics*. Skaldic Poetry of the Scandinavian Middle Ages 3. Brepols, Turnhout, p. 18.

[19] Kate Heslop (ed.) 2012, "Hallfreðr vandræðaskáld Óttarsson, *Erfidrápa Óláfs Tryggvasonar* 14' in Diana Whaley (ed.), *Poetry from the Kings' Sagas 1: From Mythical Times to c. 1035*. Skaldic Poetry of the Scandinavian Middle Ages 1. Brepols, Turnhout, p. 420.

effervescent" (Abram, 19, 2011). In his Christian poem Einarr Skúlason asserted, in artful lines, that the serpent was nothing but *the dark coiling fish of the heather*[20].

As for the elaboration of the kenning for the noun *fish*, a clue can be found in the poems of Sigvatr Tordarson, the best-known skald and court poet of King Óláfr Haraldsson, the future Saint Óláfr. In a simple and dense style, Sigvatr Tordarson, avoids in his poems any allusion to pagan mythology, but surprisingly preserves the traditional analogy between the fish and the snake, where the snake is referred to as *the poison-serpent of the sea*[21], and one hundred years later the Icelandic skald Markús Skeggjason, author of the poem *Kristsdrápa,* a poem dedicated to Christ, periphrases *the fish* (which, we must remember, is a Christian symbol for the Savior) through the metaphor *the fjord-serpents*[22]. The absence of such a polarization between good and evil/ Jesus and Satan in a period of conversion to Christianity represents, in my opinion, a solid argument for the existence of a safe and sound symbolic level in skaldic poetry, which furthermore furnish a convenient textual source regarding the mental adaptation to Christianity in a period of time affected only by the scarcity of written sources.

3.2. Battle as a sacred game and the poem of conversion

The starting point of my analysis at the micro-textual level is the account of conversion in the form of two skaldic poems composed by Hallfredr vandrædaskáld. According to Jakob Engberg's definition, an account of conversion is "a description of how, why, under what circumstances or with what consequences a person became a Christian, description often including a depiction of this person's life before and after this person became a Christian" (Engberg, 2009, 50). In *Hallfredar saga* it can be identify an account of conversion presented in the form of a skaldic poem composed by the favorite skald of recently converted king Óláfr Tryggvason: It was different in former days, when /I could worthily sacrifice to the mind-swift/– there is change in the fortunes of men –/Lord of Hliðskjálf [Óðinn] himself. [...] – last year I abandoned Njordr's offspring;/let fiends ask mercy from Grímnir [Óðinn] –/will bear fury, and the mighty fiórr./From Christ alone will I beg all love/– hateful to me is the son's anger;/ he holds famous power under the/father of earth– and from God [...] All mankind casts Óðinn's clan to the winds;/and I am forced to leave Njordr's/ kin and pray to Christ" (trans. Whaley, 2000). According to Diane Whaley, these verses recreate the atmosphere of a process of conversion very much like the one attributed to the whole Icelandic people in Ari's *Íslendingabók* ch. 7 and elsewhere: "confrontation between pagan and Christian factions, reluctance to abandon the old ways, and vilification of the heathen gods, all giving way at last to the realisation that a decisive choice has to be made" (Whaley, 2000, 530).

The poem of the reluctant conversion is followed after a short time by *Óláfsdrápa,* the praise poem for the Christian king Óláfr Tryggvason, poem in which I identify one of the earliest occurence of kenning for battle *as a game*, quality denoting a Christian poetical vision over a battle. In *Skáldskaparmál* Snorri Sturluson is perfectly clear about what is a battle. The kennings collected by him under the heading *Orrostukenningar* are based on the notion of stormy battles and contain such terms as veðr vápna (storm of weapons) and gný (din) and glym (clashing). Therefore "battle is Storm of Weapons or of Sheltering Shields, or of Odin or the Valkyrs, or of Host-Kings; and Din and Clashing" (Sturluson/Brodeur, 1916, 130). By exploring the proper meaning of each term (battle is a hostile encounter between opposing military forces) and (storm is a heavy fall of rain, snow, or hail, or a violent outbreak of thunder and lightning) we are able to account the emergence of the metaphor as being analogous to the experience of a routine in the Old Norse world. One example adduced by Langeslag regarding the storms and winters in Old Norse literature may be considered to illustrate the point. He acknowledges that Old Norse literature employs storms and winter as being closely related to the dangerous supernatural. There is also a seasonal mythology describing an eastern Scandinavian dynasty headed by an individual named Fornjótr whose descendants: the sea, the fire and the wind are said to have ruled the forces of nature referred to in their names. A comparative approach on the affective level regarding the battle as storm can be of some significance: courage, bravery, heroism are all linked to the battle while the feeling of being defenceless in front of a blind force of nature establishes a relationship between the hero himself and the

[20] Martin Chase (ed.) 2007, "Einarr Skúlason, *Geisli* 16" in Margaret Clunies Ross (ed.), *Poetry on Christian Subjects*. Skaldic Poetry of the Scandinavian Middle Ages 7. Brepols, Turnhout, pp. 20-1

[21] R. D. Fulk (ed.) 2012, "Sigvatr Þórðarson, Lausavísur 1" in Diana Whaley (ed.), *Poetry from the Kings' Sagas 1: From Mythical Times to c. 1035*. Skaldic Poetry of the Scandinavian Middle Ages 1. Brepols, Turnhout, p. 699.

[22] Kari Ellen Gade (ed.) 2017, "Markús Skeggjason, Lausavísur 1" in Kari Ellen Gade and Edith Marold (eds), *Poetry from Treatises on Poetics*. Skaldic Poetry of the Scandinavian Middle Ages 3. Brepols, Turnhout, p. 296.

dramatism of a fiercely battle, in which he is already engaged. In this view, the metaphoric process is oriented towards the semantic specification of some concrete aspects of Old Norse experience, and thus the functional principle within language does not contradict the established cultural pattern. When the poet replaced the established kenning for a battle with a new one, the change is subject to a reading as a result of a tension. However, the tension does not reflect a conflict at a social scale, but a new reading introduced through the Christian teaching from the position of the catechumen of the newly baptized skald. If we take into consideration that the godfather of the skald is the king Óláfr Tryggvason himself, we can expect some change at a symbolic level in order to please the king or to convince him of the genuine conversion of his godson.

The kenning for *battle* expressed in the metaphorical structure *battle is a game to play* is loaded with meaning by its primary association with the Christian battle between good and evil, when the Kingdom of God must triumph over all the kingdoms, and despite of the violence of this game, it connotes a perfect, blissful state of existence, attainable by men while they are on earth. If we consider the line **{**The [GENEROUS MAN] made {sword-game} in Man[23]; we must imagine a competitive activity or sport in which players compete according to a set of rules in order to grasp the likeness. In this context the most obvious generic features are a calculated strategy or approach, a schema, or a pattern. The point I wish to make concerning the kenning ***sverðleikr*** (sword-game) is that semantically is somewhat enigmatic. *Leikr* does not actually denote only a game to play in Old Norse but also a competition that brings happiness. Anthony Faulkes (1998) underlines that apart of game to play *leikr* means also pleasure and happiness. He cites a line *stendr fyrir órum leiki*[24] translated as stands in the way of my happiness (probably when she will not grant him her love). Whatever the case is, the compound *sverðleikr* remains unusual because it contains an image metaphor in which the battle defined in pagan poems as a blind storm, known as the clash of swords, and arrows, is mapped onto the image of a happy game. Within this context the contestation between the traditional pagan *veðr* (storm) and the incoming *leikr* (game) as being at the conceptual heart of a Christian vision over the battle is already opened[25].

4. Conclusion

My article offered a perspective on the conversion of the Viking population before the official conversion, which was recorded only when the royals and social elite received the baptism. I have based my statement on an exhaustive presentation of the Varangian agency in conversion followed by a comparative perspective over the skaldic verse both at a macro-textual level in which there is no dichotomy between fish as the symbol of Jesus Christ and snake as the symbol of devil, and at a micro-textual level by studying the poetry of Hallfredr vandrædaskáld who composed poetry that reveals the mutation of a gradual conversion to Christianity. My study aimed to demonstrate that what is considered the period of pre-conversion represents the first stage of conversion when converted Vikings returned home, process reflected both by the increasing number of runic stones with a Christian message after the Viking mobility to East, and by the skaldic poetry with Christian subject.

Bibliography

Sources

Chase, M. (ed.) (2007). "Einarr Skúlason, *Geisli* 16" in Margaret Clunies Ross (ed.), *Poetry on Christian Subjects*. Skaldic Poetry of the Scandinavian Middle Ages 7. Brepols, Turnhout.

Clunies Ross, M. (ed.) (2017). "Auðunn illskælda, Lausavísa 1" in Kari Ellen Gade and Edith Marold (eds), *Poetry from Treatises on Poetics*. Skaldic Poetry of the Scandinavian Middle Ages 3. Brepols, Turnhout.

Comnena, Anna (2000). *The Alexiad*. Elizabeth Daves, trans. Cambridge.

D'Arbela Edmondo, Alessando Annaratone (1971). Vocabolario latino, Fabbri Editori, Roma

Encyclopedia articles on conversion. Religion Past and Present. Consulted online on 19 June 2017 http://dx.doi.org/10.1163/1877-5888_rpp_COM_01673

---

[23] Diana Whaley 2012, '(Introduction to) Hallfreðr vandræðaskáld Óttarsson, *Óláfsdrápa*' in Diana Whaley (ed.), *Poetry from the Kings' Sagas 1: From Mythical Times to c. 1035.* Skaldic Poetry of the Scandinavian Middle Ages 1. Brepols, Turnhout, p. 387.

[24] Tranformed to prose word order from *Aura stendr fyr órum / eik fagrbúin leiki*, an anonymous Lausavísa from Snorra Edda

[25] By assesing the image of a Christian king involved in the happy game of a fierceful battle the opposition between happiness and death is solved by the new metaphorical structure that emerges. The additional meaning, or the new quality to be revealed in the new emerged metaphor is that the king Olafr himself as a ruler and as *saint to be* is involved in the happy game of death, the only gate to the endless and heavenly afterlife.

Fulk, R.D. (ed.) (2012). “Sigvatr Þórðarson, Lausavísur 1” in Diana Whaley (ed.), *Poetry from the Kings' Sagas 1: From Mythical Times to c. 1035*. Skaldic Poetry of the Scandinavian Middle Ages 1. Brepols, Turnhout.

Gade, K.E. (ed.) (2017). “Markús Skeggjason, Lausavísur 1” in Kari Ellen Gade and Edith Marold (eds), *Poetry from Treatises on Poetics*. Skaldic Poetry of the Scandinavian Middle Ages 3. Brepols, Turnhout.

Heslop, K. (ed.) (2012). “Hallfreðr vandræðaskáld Óttarsson, *Erfidrápa Óláfs Tryggvasonar* 14” in Diana Whaley (ed.), *Poetry from the Kings' Sagas 1: From Mythical Times to c. 1035*. Skaldic Poetry of the Scandinavian Middle Ages 1. Brepols, Turnhout.

Notker Balbulus, (1957). *Gesta Caroli Magni.* II. 19, ed. by Hans F. Haefele, MGH, SRG n.s., 12 (Berlin:Weidmann, 1957), pp. 89–90. English translation is from *Two Lives of Charlemagne*, trans. by Lewis Thorpe Baltimore: Penguin, 1969.

Sturluson, S. (1916). *The Prose Edda*, translated from Icelandic with an Introduction by Arthur Gilchrist Brodeur. New York: The American – Scandinavian Foundation.

The Bible, https://www.biblegateway.com/ [Accessed April 15th 2020].

Widukind of Corvey, *Rerum gestarum Saxonicarum libri tres*, ed. by Georg Waitz and K.A. Kehr, MGH, SRG, 60 Hannover: Hahn, 1904.

Rundata, https://en.wikipedia.org/wiki/Rundata [Accessed April 15th 2020].

Literature

Abram, C. (2011). *Einarr Skúlason and Snorri Sturluson and the post-pagan mythological kenning*, Cambridge Kenning Symposium.

Blöndal, S. (1978). *The Varangians of Byzantium: An Aspect of Byzantine Military History*. trans. and rev. Benedikt S. Benedikz. Cambridge: Cambridge University Press.

Engberg, J. (2007). *Impulsore Chresto: Opposition to Christianity in the Roman Empire c. 50-250 A.D.* Peter Lang.

Engberg J. (2009). “From among You are We. Made, not Born are Christians”: Apologists' accounts of Conversion before 310 AD” in *Early Christianity in the context of Antiquity*, Peter Lang.

Faulkes, A. (1998). *Edda: Skáldskaparmál* 1. Introduction, Text and Notes. și *Skáldskaparmál: 2 Glossary and Index of Names*, Viking Society for Northern Research, University College London.

Janson, H. (2011). “Schythian Christianity” in *Early Christianity on the way from the Varangians to the Greeks*, Kiev, Rutenica. Suplementum 4.

Jesch, J. (2001). *Ships and men in the late Viking Age: the vocabulary of runic inscriptions and skaldic verse*, Woodbridge: Boydell Press.

Langeslag, P. S. (2002). *Seasonal setting ant the human domain in early English and early Scandinavian literature*, Toronto: University of Toronto.

Rambo, L. R. (1993). *Understanding Religious Conversion*, New Haven and London: Yale University.

Lind, J. (2004). “The Christianization of North and Eastern Europe c. 950–1050 - A Plea for a Comparative Study”, *Ennen & nyt*, 2004, no. 4, 1–18 <http://www.ennenjanyt.net/4-04/lind.html> [accessed 8 June 2017].

Tolochko, O. (2011). “Varangian Christianity in tenth century Rus” in *Early Christianity on the way from the Varangians to the Greeks*, Kiev, Rutenica. Suplementum 4.

Tomescu-Baciu, S. (2001). Peer *Gynt si miturile nordice*, Cluj-Napoca, Napoca Star.

Whaley, D. (2000). Myth and Religion in the Poetry of a Reluctant Convert, în *Old Norse Myths, Literature and Society, Proceedings of the 11th International Saga Conference*, Sydney: edited by Geraldine Barnes and Margaret Clunies Ross, Centre for Medieval Studies, p. 526 – 571.

PERSONAL MESSAGES FROM NORWEGIAN AND SWEDISH COLLABORATORS

TO SANDA WITH LOVE

Dear Sanda,

I am writing this short, personal letter on the occasion of your 65th birthday which was in November 2020. It is a great honour to be invited to contribute with a text to your *tabula gratulatoria.*

We met for the first time in Oslo in December 2017, but I already knew quite a lot about your work which I had heard of from former students and colleagues at *The International Summer School* at the University of Oslo. Today, more than three years later, I think of you not only as a true intellectual, an inspiring teacher, professor, supervisor, researcher, head of department, a brilliant translator, and an ambassador for Norwegian language and culture. I think much of you as a dear friend and mother.

It is by no means exaggerated to say that you are warm, including, attentive, and intuitive. You have a beautiful soul and sophisticated mind. You would never be the person who just talks for the sake of talking. Modesty, precision, and excellence is also your nature.

It is a great pleasure to have you as a collaborator.

Thank you for your kindness and patience, thank you for the wonderful conversations. You have been a true inspiration for me.

Thank you for being Sanda.

All the best and many good wishes for the future.

Kind regards,

Svetla[1]

---

[1] Svetla T. Kovatcheva, The International Summer School, University of Oslo, Norway.

"EN VACKER STAD, EN TREVLIG INSTITUTION OCH SÅ SANDA, EN KLIPPA!"

I september 1995 kom jag som första svensklektor till Bukarest universitet. Det var en mycket spännande tid, sex år efter de omvälvande dagarna i december 1989. Det fanns ett ömsesidigt intresse mellan Rumänien och Norden att samarbeta på olika plan, däribland på språk- och kulturområdet. Allt var nytt för mig: staden, landet, språket. Yrket också för den delen. Det dröjde inte länge innan jag också fick nöjet att upptäcka Cluj, allt tack vare Sanda Tomescu Baciu. Hon tog kontakt med mig redan under den första terminen för att fråga om vi inte kunde utforma något samarbete, så en söndagkväll förvåren 1996 tog jag nattåget från Gara de Nord för att morgonen därpå möta ett soligt Cluj. Det var en ren fröjd att ta sig genom de pittoreska delarna av staden till universitet Babeş-Bolyai och mitt första möte med Sanda Tomescu Baciu.

Jag mötte en eldsjäl. Hon strålade av glädje och entusiasm, två viktiga egenskaper för att bygga upp en institution. Uthållighet och ihärdighet är två andra, för jag vill ha det sagt från början: inget sker automatiskt och goda idéer finns det gott om. Men för att komma någon vart krävs det just någon som Sanda Tomescu Baciu, som med idogt arbete och ett klart mål framför sig arbetar stegvis för att bygga upp och utveckla en institution. När vi träffades hade hon redan kommit en bra bit från att ha börjat med dussinet nybörjare i norska 1991 och det är en fantastisk resa att idag, 30 år senare, t.o.m. ha doktorander i norska.

Norskstudenterna på sista året fick en kortare genomgång av svenskan, de större skillnaderna mellan våra språk, och kanske var det viktigaste först och främst att ha en svensktalande lärare i klassrummet, möjligen var redan det en liten utmaning. Internet var ju fortfarande i dess linda och fysiska möten och lektioner var det som gällde. Det blev sedan några möten under terminerna. Studenterna fick bl.a. välja en svensk roman som de sedan skrev en recension om på norska. En strimma svenska vävdes in i deras utbildning i norska. Personligen tycker jag att detta är den bästa vägen inom skandinavistiken: att lära sig ett av språken grundligt och sedan läsa de andra mer passivt.

Sanda Tomescu Baciu har alltid hållit kontakten med den svenska avdelningen på universitetet i Bukarest och vänt sig till nya lektorer, så när jag återvände till Sverige 1998 tog mina efterträdare över. Titeln till dessa minnesanteckningar kommer från ett mejl till min efterträdare Andreas Andersson, som utvecklade detta samarbete under sina år som svensklektor. Sedan fortsatte detta under de många år som Björn Apelkvist och Åsa Apelkvist var verksamma på universitetet i Bukarest. Svenska Institutet och universitet Babeş-Bolyai har bidragit ekonomiskt och praktiskt med bl.a. resor och boende vid besöken. Under denna tid kom också en ny generation studenter som utöver sina norskstudier också fördjupat sig i svenska. Som ett resultat av det ger idag Roxana Dreve norskstudenterna en utarbetad nybörjarkurs i svenska. Mycket har med andra ord hänt sedan vår blygsamma start 1996.

På nittiotalet knöts finska till den ungerska institutionen på Babeş-Bolyai-universitetet och en finsk lektor kom till Cluj. Här fanns nu möjligheter för ett nordiskt samarbete av något slag. Men hur? Sanda Tomescu Baciu såg möjligheterna. För oss i Norden är Finland förstås ett självskrivet land för den nordiska gemenskapen men på universitet ute i världen är det inte ovanligt att det är de lingvistiska faktorerna som avgör till vilken avdelning eller institution finskan tillhör. Ibland tillämpas orden Skandinavien och skandinavistik strikt, ibland blir det synonymt för Norden. Trots de vitt skilda språkgrupperna är länderna inte bara geografiskt nära varandra. Historiskt, kulturellt, politiskt och socialt finns det många gemensamma nämnare och det är synd att språken ibland blir en barriär eller vattendelare. Samtidigt ligger våra språk nära varandra hur paradoxalt det än kan låta: det lär bara vara en viss rök i bastun som inte finns på svenska eller norska, annars kan en översättare finna motsvarande termer utan att behöva gå omvägar via omskrivningar.

Idén att skapa ett nordiskt bibliotek föddes och Sanda Tomescu Baciu rodde det hela i land. Hösten 1997 invigdes det officiellt av ambassadörerna från Finland, Norge och Sverige som höll sina invigningstal på franska, engelska och rumänska och närvarande var också USA:s konsul i Cluj. Det skålades i champagne på institutionen. Tack vare Sanda Tomescu Bacius arbete finns idag detta bibliotek med runt 6000 böcker på norska, danska, svenska och finska. En plats där studenter och lärare från de två institutionerna kan mötas.

När jag spontant tänker på Rumänien i allmänhet och Transylvanien i synnerhet är det ofta blommande fruktträd jag ser, inte minst om våren. Och den bilden passar också här: Idag kan du, Sanda, med glädje och

stolthet, blicka ut över din egen livada, denna fruktträdgård på universitet Babeş-Bolyai som du vårdat och låtit växa under dessa 30 år. Norskämnet och skandinavistiken har vuxit sig starkt och du kan tryggt luta dig tillbaka med vetskapen om att ditt livsverk kommer att bära frukt många år framöver.

Lennart GRAPE
Svensklektor vid Bukarest universitet 1995 - 1998

CLUJ – EN OVÄNTAD HEMKOMST

Professor doktor Sanda Tomescu Baciu, Sanda, min vän, så många olika roller du har fyllt som skapare av och ledare för institutionen för skandinavistik vid Babeş-Bolyai-universitetet! Några av dem har du berättat för mig om, och andra fick jag tillfälle att se prov på när du bjöd mig att gästföreläsa i Cluj under perioden 1999-2003. Många av dessa roller är nog självklara för dig, dina kollegor och dina studenter, även om de var nya för mig. En sådan roll var att ansvara för att fördela rum på studentboenden eller att slåss för dina studenters rättvisa chans att få stipendier för studier i Norge. Men den roll du spelat för mig är kanske en annorlunda ingång både för människor som känner dig och för rumänska läsare i allmänhet. Och kanske ändå lite ny för dig också!

Min företrädare hade berättat för mig att det fanns norska i Cluj och att man där var intresserad av besök. Snart nog blev jag också kontaktad av dig, Sanda, i detta ärende. Det lät absolut spännande att fara till andra sidan landet och träffa dig och studenterna där. Men hur kom man till Cluj? Nattåg, åtta timmar bort. Var reserverade man? I en speciell *ghişeu* på ett nattågskontor. Vad väntade mig i Cluj? Samma märkliga motstånd, samma gathundar, samma pionjärkänsla som i Bukarest? Och vad förväntade man sig av mig i Cluj, nu när jag knappt fick tillåtelse att arbeta i Bukarest?

Till min stora förvåning fann jag en liten, lugn, ljus norsk ö vid en gata som såg österrikisk ut, där inga hundar skrämde livet ur mig, och över den där norska ön härskade Sanda. Synbarligen med stor mildhet, väsensskild från de ledare jag sett i huvudstaden, fast jag anade att det hade krävts och nog fortfarande krävdes mycket mer än bara mildhet för att värna ön. På denna norska ö fanns studenter som var ivriga och nyfikna på att se om de kunde kommunicera med mig. Sanda, du hade full tilltro till att jag skulle använda min tid med studenterna väl. Det var en helt annan situation som väntade mig där!

Självklart pratade och pratar du norska med mig, Sanda. Men svenskarna är de sämsta nordborna i Skandinavien, och det var en ny situation för mig att inte bara vara svensk och europé utan också nordbo. Man kan säga att jag blev nordbo i Cluj! Det blev nämligen snabbt helt naturligt för mig att finnas på en nordisk scen, eftersom jag på Sandas ö fick chansen och förtroendet att börja i ett litet format. Jag lärde mig mycket norska och mycket om svenska av studenterna, som jag gav i uppdrag att bromsa kommunikationen när de inte förstod. Vi skrev upp alla ord som var svåra och jämförde norska och svenska. Ofta var det Sanda som visste mest och som kunde säga att det ena eller det andra ordet visst finns på båda språken.

Sedan reste jag till Cluj flera gånger om året. Låter det jobbigt? Inte då, för hos Sanda var omhändertagande så gott, att gästspelen i Cluj hjälpte mig i mitt arbete i Bukarest. Sanda gav mig massor av goda råd och förmedlade med tiden även en förståelse för akademin i Bukarest, och så var det ju besöken hemma på den nordiska ön! Allt detta var till stor hjälp. Dessutom fick jag en gåva som hjälper mig konkret än idag, nästan 20 år senare, när jag tar upp danska och norska med motvilliga svenska – nämligen detta att inte bara vara svensk utan att vara skandinav, nordbo. Tack, Sanda, för att det är nu en naturlig del av mig att framträda som nordbo inför mina elever, att läsa böcker på grannspråken och att lyssna på danska och norska nyheter. Stort tack, tusen takk, för att jag fick verka och växa hos dig på den norska ön!

Vänliga hälsningar,

Andreas ANDERSSON[1]
Svensklektor vid Bukarest universitet 1999 - 2003

[1] Före detta svensklektor i Bukarest, idag gymnasielärare (*vidaregående skole*) i Sverige.

Sanda minns jag som en god symbol för det vi hänfördes av i Rumänien, då vi först började bekanta oss med landet och kulturen under Åsas studietid i Cluj-Napoca i början av 2000-talet. Charmig och elegant, gästvänlig och öppen, i en universitetsmiljö på Babeș-Bolyai som kändes inspirerande och blomstrande - utan tvekan tack vare henne inte minst. Senare, under mina 13 år som utsänd svensklektor på fakulteten för främmande språk vid Bukarests universitet, hade jag lyckan att vid tre tillfällen få komma och föreläsa för studenterna i norska och svenska i Cluj-Napoca. Visiterna i Cluj blev en uppfriskande och välgörande parentes, en kort men mycket värdefull kontakt med en välfungerande akademisk miljö och institution fokuserad på nordiska studier. Också som familj blev vi alltid mycket varmt emottagna hemma hos Sanda i Cluj, hon har en viktig del i att den staden väcker så positiva associationer i mitt sinne, såväl professionellt som privat.

Ph.D. Björn APELKVIST

Svensklektor vid Bukarest universitet 2006 - 2019

Mitt första möte med Rumänien skedde i Lund, Sverige 1996. Några år senare skulle jag hamna i Cluj-Napoca där jag började studera rumänska vid Babeș-Bolyai, med hjälp av ett stipendium från Svenska institutet. Redan tidigt under min vistelse i den vackra, dynamiska staden fick jag höra talas om Sanda. Det var framförallt via hennes studenter, som tog kontakt med mig på uppmaning av henne. Det fanns ju inte så många skandinaver i staden då och för studenterna på norskan i Cluj var detta en chans till interaktion med en livs levande sådan. En av dessa studenter var Sînziana Demian. Vi träffades på en uteservering i den stora parken bredvid Teatrul Maghiar. Både Sînziana och jag kände oss i början lite besvärade av detta konstlade möte, men Sanda visste nog vad hon gjorde, för detta blev nämligen början på en vänskap mellan Sînziana och mig, och även om hon sedan slutade studera nordiska språk och blev journalist har vi fortsatt kontakt.

Vid ett tillfälle som stipendiat i Cluj blev jag inbjuden till Sektionen för nordiska språk. Jag vill minnas att det hölls en slags minikonferens med anledning av 17. maj, Norges nationaldag. Vi satt och väntade i den vackra, men gamla salen. Allt var ombonat, med blommor och kaffe och norska flaggor. Vi satt och väntade och på projektorduken framme vid tavlan visades landskapsbilder från vackra Norge. Det spelades Grieg. Jag kan inte i ord beskriva vad jag kände denna gång. Det var en hyllning till Norden, inte bara Norge, som kändes i varje spricka i rummet, i varje litet stolsben, i varje liten solstråle som kikade in i rummet. Jag upplevde en sådan stark samhörighet med rummet, med rumänerna där och med mitt ursprung och jag kände också en stolthet och en glädje över att komma från denna del av världen. Den som spred dessa vackra och nostalgiljuva känslor var Sanda! Hon personifierade Skandinavien i detta land så långt borta från den skandinaviska halvön. Jag vet att jag avundades dem som fick läsa norska med henne.

Vid ett annat tillfälle bjöds jag hem till Sanda i hennes lägenhet, fortfarande som student i staden. Vi satt på balkongen och drack kaffe. Med elegans, proffsighet och stor diplomati lyckades hon svara på alla de många människor som ringde till henne som nybliven prefekt, samtidigt som hon fick mig att känna mig välkommen och bekväm. Sanda Tomescu-Baciu är för mig en av dessa starka, dugliga rumänska kvinnor jag mött i landet och som har förmågan att inte bara utvecklas själva till perfektion, utan också motivera andra att göra det, samtidigt som de administrerar och organiserar och inspirerar som skedde detta utan minsta synliga ansträngning. Hon leder och lever med elegans och proffsighet. Hon håller glöden vid liv så att när som helst en vacker gnista kan tändas, för stora människor som Sanda låter inte några skuggor falla.

Ph.D. Åsa APELKVIST

CONTEMPORARY LITERATURE AND FILM

SYMBOLER, BILDER, TING

JAN ERIK VOLDS DIKT «DET ALLE VET» (1968) OG STEIN MEHRENS *MENNESKE BÆRE DITT BILDE FREM* (1975)

Andreas G. LOMBNÆS[1]

Abstract: Symbols, Images, Things. Jan Erik Vold´s poem «Det alle vet» [What Everybody Knows] (1968) og Stein Mehrens *Menneske bære ditt bilde frem* [Man Bring Your Image Forth] (1975). Around 1970 the leading Norwegian poets Stein Mehren (1935-2017) and Jan Erik Vold (1939-) stand out in sharp contrast. The former an outspoken symbolist in the tradition from Henrik Wergeland and Olaf Bull, the latter a "third phase" modernist, somewhat contemptuously labeled "nyenkel". The present article makes close readings of two representative poems in order to make clear the difference between the two poets as well as point to a similarity concealed by conventions of literary history and teaching. In different ways both poems ultimately point to the need, from within a given historical and philosophical tradition, to relate to a universe in itself speechless and without inborne meaning.

Keywords: *Jan Erik Vold; Stein Mehren; symbolisme; nyenkelhet; norsk litteraturhistorie; litteraturpedagogikk.*

Første-, andre- og tredjefasemodernisme, romantikk, symbolisme og sensymbolisme, imagisme og nyenkelhet – litteraturundervisning er en eksersis i termer for litteraturhistoriske perioder og strømninger, termer med løs tilknytning til historie i kvalifisert forstand, og gjerne også til det spesifikt litterære. Det er slagord skapt for bestemte formål ved bestemte anledninger og ukritisk overtatt av litteraturhistorieforfattere og lærebokskribenter. Når en tekst er plassert i rett bås, har leseren fullført sin oppgave – om man skal dømme ut fra visse eksamensbesvarelser. Begreper skaper kunstige problemer, enda er fagtermene litteraturfagets arbeidsredskaper. Dette åpner for spørsmål som sprenger enhver ramme. I det følgende skal jeg prøve på noe langt mer beskjedent: Å holde opp mot hverandre tekster av to diktere som rundt 1970 markerer seg som et motsetningspar i norsk litteratur, nemlig Stein Mehren (1935-2017) og den fire år yngre Jan Erik Vold. Den senere utstyrt med den tvilsomme etiketten «nyenkel», den første utvilsomt symbolist i den mangslungne tradisjonen fra Henrik Wergeland og Olaf Bull.

I pamfletten *Det norske syndromet* påtaler Vold kollegaens «rytmisk-suggererende musikalitet [som] bærer strofene motstandsløst med seg» (Vold 1980: 16). Mehren svarer i *Samtiden* 3/1980 med å anklage Vold for å fremme «et istykkerslått språk av jargon og frekkheter, slappheter og fikse ordspill» – et språk uten alvor (sitert etter Mehren 2004: 232). «Kjærligheten har å være pen og øm. Og dikt skal ikke handle om dødens grenser» (*op cit* 235). Det inntrykket som har festnet seg hos mange etter slike konfrontasjoner er en Vold i lett og uforpliktende lek med hverdagsspråket, med loff og votter, mens Mehren i den grad rives med av høystilen at han forveksler egne sinnsstemninger med metafysiske substanser.

Det kan godt være at naive hedonister finner bekreftelse i Volds dikt (som Mehren antyder i det nevnte svaret til Vold), liksom verdikonservative finner Mehrens dikt oppbyggelige. Men kanskje vil begge gruppene bli skuffet om de leser nøye? La oss gå inn på to representative tekster; «Det alle vet» fra Volds samling *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* (1968), og «Av sammenhengende sommer» fra Mehrens *Menneske bære ditt bilde frem* (1975). Hva består ulikheten i? Hvor stor er forskjellen mellom disse diktene – som åpenbart starter i hver sin ende av høy/lav-skalaen, det høystemte symbolistiske og det dagligdags «nyenkle»? Kanskje er det mer enn språklek og kroppsglede hos Vold, kanskje noe mindre enn guddommelig styrelse hos Mehren.

Mehrens dikt er kort nok til å gjengis i sin helhet:

---

[1] Andreas G. Lombnæs, prof. em., Universitetet i Agder. Hovedinteresser: lyrikk (Olaf Bull, H. Wergeland, J.E. Vold), litteratur og bilde («Texts Disclosing Nothing: Michael Maier, *Atalanta fugiens* (1617), and Gunnar Wærness, *Bli verden* (2007)» (*Journal of Illustration Studies*, December 2013), litteratur og musikk (video) (Sturmgeists *Unknown Soldier*, a-ha´s *Take On Me*; i *Lydspor*, red. B. Markussen, 2015). *Seg selv. Subjektfremstillinger i norsk litteratur*, Oslo 2015. Siste utgivelse: «Uskyldige gleder, farlige slutninger. Selvhat og fundamentalisme i Knut Hamsuns roman *Den siste Glæde* (1912)» (*AUC Philologica* 1/2020).
Kontakt: andreas.g.lombnas@uia.no.

Av sammenhengende sommer

Det er natt på jorden
Men én funklende dråpe av sommeren
gløder. Der inne i mørket gror
dronningbien som stammen i et stort tre
med en summende krone av bier

Om natten, i knitrende stjernekuber
I hvelv av dunkelt lysende honning
ruger dronningen over liv og død

Og så en morgen
tenner hun det veldige flamme-hjulet
Et gnistregn av bier
fyker ut over de blomster-glødende markene

Og biene løfter en flik
av sommerens flor. Flyter langsomt
med støvslepet etter seg
gjennom sommerens myriader av duftende
lys-sjøer

Der inne, i dunklet, dronningmoren
på en trone av liv og død. Og biene flyter
som skytler mellom henne og blomstene
Og de vever flikene av to somre sammen
til et veldig flor av sammenhengende sommer!

Den påfallende tittelen markerer diktets karakter av fragment, en brokke av en sammenheng.[2] For øvrig arbeider diktet med vel etablerte symboler i Mehrens univers, motiver som Vold påpeker allerede i *Profil* 1966 (1976: 124): tre – frø (blomsterstøv) – stjerner – hjul, med motsetninger som lys og mørke, liv og død. Vi har å gjøre med en kosmisk visjon uten manifest lyriske jeg, som om det ikke var snakk om en subjektiv opplevelse. Før metafor og oksymoron («dråpe av sommer/ gløder») plasserer oss i diktningens verden (troper finnes ikke utenfor språket) og med ordet «funklende» demonstrativt i den høye stil, mer enn aner vi at denne «natt på jorden» er skjebne, ikke en tid på døgnet.

Mørket rommer kimen til lys, døden bærer livet i seg. Det er livets tre i Mehrens diktunivers. Stjerner er frø, eller som her celler i en kosmisk bikube, der «dronningen over liv og død» residerer. Livets og årets hjul dreier. Likt svarer likt: bier er gnister, blomster glør; biesvermen en svevende del av blomsterteppet, «sommerens flor». Biene sleper støvet fra blomst til kube. Blomsterstøvet (og her kan vi kanskje også tenke på blomster som er blitt til støv) hentes inn, må vi tro, for å transformeres til honning, til næring for overnaturlige bier. For den saks skyld ingen tvil om at biene gjør deres nødvendige jobb i forplantningens tjeneste, de fungerer i et dobbelt bokholderi. Støvslepet de trekker gjennom sommeren, er kanskje avblomstringen, sommerens vei til høst og død. Men samtidig akkumuleres altså et forråd som gjør det mulig for sommeren å overvintre. Slik vinteren forbinder to somre, forbinder døden liv og liv.

[2] En slags fremheving av dette ligger i at tittelen mot sedvane er hentet fra slutten av diktet, ikke fra åpningen.



Romersk Medusa-hode, mosaikk-detalj,
Hadrumetum, Tunisia, ca 150 AD.

«Det alle vet»

Før lesningen, enhver lesning, ligger valget: Å lese som hva? Sjangeroppfatningen er bestemmende for hvordan vi leser. Misgrep kan rettes opp underveis, mer trolig lede på avveier. Når det gjelder «Det alle vet», kan vi til og med spørre om vi har å gjøre med litteratur i bokstavelig forstand. Selv om vi ikke forholder oss til en *performance* eller en plateutgivelse, er Jan Erik Volds halvt syngende diksjon så innprentet i mange av oss at vi hører tonen selv når vi leser innatil. Vold fremfører gjerne sine dikt til jazzmusikk, noe som knytter dem til den arkaiske praksis som har gitt navn til selve sjangeren lyrikk: (lyre)akkompagnert resitasjon. Om vi sammenholder Volds fremføring med *litteraturen* (bokstav-kunstverket) på boksiden, vil vi oppdage at pausering og rytmikk er forskjellig nok til at vi kan snakke om ulike kunstarter – selv om ordfølgen er den samme. «Det alle vet» er et stykke litteratur som tenderer dels mot musikk, dels mot grafisk bilde.

Med 240 verslinjer er ikke «Det alle vet» noe typisk lyrisk dikt. Direkte her og nå-meddelelse av personlige sansinger og følelser, ja. Men vi har også en jeg-fortelling med småhendelser og mini-essays stadig avbrutt av, og forbundet gjennom assosiasjoner. Motiviske sprang og tidssprang like til barndommen, og uklare overganger. Det er den *stream of consciousness*-teknikk vi forbinder med modernistisk prosa, med Molly Blooms monolog i Joyces *Ulysses* som det mest famøse eksempel.

«Det alle vet» starter som en tur ned til sjøen for et bad, en tanke som glir over i rusletur med tendens til iterativ fortelling, som går over i utflytende tanker om veien ned, om stranda, havet og bading generelt – før poeten endelig i vers 20[3] kommer uti: «har allerede lagt på svøm». Assosiasjoner bryter hele tiden forløpet, men poeten tar seg hver gang inn ved å gripe til havet som det faste punkt – som om den halvannen første linje er en oppgave han har pålagt seg: «Det er til havet/ vi skal». Eller det er ikke noe – ytre – forløp. Diktet avsluttes elegant med at poeten kommer opp etter en svømmetur, liksom det åpner med turen ned for et bad, men det er ikke samme badetur. Diktet har ingen handling, knapt nok et lyrisk jeg i kvalifisert forstand, ingen interessant personlighet som vi blir dypere involvert i. Diktets tema (eller var det motiv?) er havet, og jeget er bare det nødvendige redskapet for å utforske sansinger og forestillinger knyttet til havet. Det er snakk om personlige assosiasjoner og erindringer, men dét kunne ikke vært annerledes. Dikt er ikke ute etter ensyklopedisk kunnskap (til slikt har vi leksika). Andre ville hatt andre, like subjektive assosiasjoner til havet. I den grad vi gjenkjenner oss i Volds bilder, er forestillingen interpersonell – ikke universell eller arketypisk, men heller ikke aldeles vilkårlig og privat.[4] Det avgjørende er likevel diktets musikalske form, den sammensatte rytme som jeg i denne omgang ikke kan gå inn på.

Etter sin lille rusletur med dagligdagse sideblikk og strøtanker er poeten kommet til havet og har lagt på svøm. Han sparker og puster lykkelig, men er ikke fullstendig slukt av idyllen:

[3] Henvisning til verslinje (i Vold 2000: 121-128) angis i fortsettelsen slik: (20).

[4] Å forske seg fram til datoen for onkel Williams begravelse (14/6 1968) peker ut av diktet, bort fra leserens død som det ytterst er snakk om, og langt inn i kjendisreportasjen. Prisen for å gjøre litteraturvitenskap til en eksakt vitenskap er høy.

[---] sparke lykkelig, puste
lykkelig, i vann, speide
etter brennmaneter og få et glimt
av skikkelsen på bunnen, mørk fugl flaksende
der nede, solen holder den fanget i folder av lys
og mørke ned gjennom havets
mange lag av metre til bunns, saltvann
alt sammen, fra vannspeilet til dit
hvor havet hviler, [---]
mot kyster og bunn av stein og sand og gjørme og alt
vi ikke vet, [...; 27-39]

Jeget blir var en dobbeltgjenger, skyggen på havbunnen, og allment kontraster som lys/mørke og vannspeil/havbunn som kombinert med en referanse til diktets tittel, hinter mot det «vi ikke vet».[5]

Kanskje er det også dobbeltgjengerens, «dette ansikt [---]/ som vi aldri får se» (108-109), som han *nesten* får se i diktets nøyaktige sentrum (119-120): «jeg så ikke annet/ enn dette svarte håret». Da poeten igjen mot slutten av diktet støter på skyggen som «fuglemenneske», synes dobbeltgjengeren splittet eller i sin tur fordoblet etter som han svømmer med øynene

over vann eller under, hvilken forskjell! fuglemenneske
der nede på bunnen, hei hei! – eller kvinneansiktet
i vannspeilet, svømmende mot meg, svømmende
mot meg har jeg alltid sett det, hennes løse hår som flyter ut
fra hodet, med solen i ryggen alltid og håret,
håret som glir ut i vannspeilet, mot meg, mot meg, stor
kvinne, alltid på samme avstand, mot meg [...; 209-215].

Den mørke dobbeltgjengeren på bunnen har fått følge av en jeg-inversjon på overflaten, et kvinneansikt. Det utflytende håret bringer tanken til kvinnen uten ansikt i liksom-kollisjonen i diktets sentrum. Mens den mørke fuglen på bunnen holdes fanget av solen i folder av lys og mørke (31-32), er kvinneansiktet på sitt vis bundet idet det har «solen i ryggen alltid» (213) og aldri kommer nærmere.

Med dette er diktet kommet til avslutningen der motsetningene igjen føres sammen. Mellom åpningspartiet, som vi kan regne går til «alt/ vi ikke vet» i vers 38/39, og midtdelen (106-129) ligger en inventering av havets gjemmer, som starter med svømmende dyr og tar oss gjennom årstidene, inn i vinteren da vann blir is (47-) og ut, fra vår (66-) til sommer (77-86) for å konkludere med refleksjoner om vannets konstans i forvandling (86-106).

Mellom midtdelen og avslutningen forteller poeten først om besøket hos hans døende onkel William (130-143), han resonnerer over vannets makt (146-166), forteller om møtet med mannen som er kommet ut av «tunnelen» etter et alvorlig øyeinngrep (166-180), dernest om møtet med faren som er «kommet til strandkanten» (182-190), fulgt av to kontrasterende erindringsbilder om sol og hav: havet som perfekt speil for solen [6](190-196), og brennmaneter som sunkne soler (196-205).[7]

---

[5] Tre potensielt klargjørende intertekster finner vi i Vesaas-romanene *Is-slottet* og *Fuglane*. I den første ser Unn ned gjennom isen: «Den smale kroppen hennar vart ein skugge nedpå botnen med forvrengd menneske-form./ / [---] rett utanfor dette stupte slam-veggen omtrent rett ned i pure svart djup./ Det redsle-stupet./ Unn flutte seg, og den glidande skuggen fylgde, kom rett over djupet, og vart borte som sokken ned.» (Vesaas 1998 XIII: 188) Helt til slutt i *Fuglane* roper hovedpersonen «Mattis», mens det lød som «eit framandt fugleskrik» (Vesaas 1998 XII: 185). Da båten er i ferd med å synke under Mattis første gang, like før han treffer to fremmede jenter, heter det: «Det kom fram eit augepar nedi vatnet og stirde rett på han./ - Nei! ropte han./ [---] Hans eigne auge stod stive, og desse andre stirde imot.» (Vesaas 1998 XII: 85) Vold kombinerer skyggen på bunnen, som eventuelt kan forsvinne i det bunnløse, og fuglen, som med sin opp-drift holder seg flyvende/flytende over bunnen. Øyne er ikke nevnt i forbindelse med kvinneansiktet, like fullt har vi en parallell mellom det svømmende jeget og Mattis. Om det er klart at Mattis projiserer sin dødsskrekk på speilbildet som liksom truer ham fra dypet, er Vold tvetydig. Kanskje er det livsviljen som driver poeten, uten at han for den del kommer nærmere kvinnen. Lokkende kvinne, kanskje, men også *unheimlich* skremmende idet håret gjør henne til en manet, en Medusa, samtidig som det forbinder henne med kvinnen fra liksom-kollisjonen.

[6] Göran Printz-Påhlson: *Solen i spegeln. Essäer om lyrisk modernism*.

[7] Uten direkte å kvalifisere som intertekst gir følgende strofer (vers 111-126) fra del II av S.T. Coleridges «The Rime of the Ancient Mariner» (1834-versjon; Coleridge 1969: 190-191) resonansbunn for Volds kobling av den ene, perfekt speilede sol og brennmanetene «som sunkne soler»:

All in a hot and copper sky, [forsetter på neste side]

Til tross for bruset om stavnen gir det blikkstille havet «hele rundingen rundt» og solens fiksering i ett punkt nedenfor relingen, inntrykk av noe tidløst overnaturlig, uendelig – det hele like urørlig som, med Coleridges bilde fra «The Rime of the Ancient Mariner», *et malt skip på et malt hav*. Vold konkluderer: «dét er poesi!» (196). Vakkert er det også med brennmaneter «som sunkne soler», men her er ubehaget manifest («det vet alle», 201). I motsetning til de foregående sol-bildene, kanskje, er maneter latt tilbake i fjære strand virkelighet, eller «også virkelighet»: «havet som sank og tang som tørket/ og stivnet til, *stygt*/ sier vi da» (203-205). Her er det en klar allusjon til Olaf Bulls «Metope»,[8] der den fjære stranden ligger som bilde på døden, på de elskende forlatt av «*alt*», av virkeligheten. Men også uttørket tang (og maneter) er altså virkelighet. På bakgrunn av Volds utlegning om vannets kraft og evne til å forandre seg selv og annet uten å forandre seg, er det lett å se en implisitt kritikk av skjønnmalende kunst som uttrykk for en usunn drøm om flukt fra det foranderlige livet. Om brennmaneter ikke helt er som Coleridges kryp, er de fascinerende og vakre på sitt vis, men sviende og slimete, de gjør sjøen råtten og fjæra stygg. Men like fullt inngår disse små soler i en syklus av liv og død som evigheten unndrar seg, og som visse typer kunst drømmer om å unndra seg. Vakkert og virkelig er ikke sammenfallende. Havet med maneter er «vakkert men ikke/ til å svømme i, ikke da, ikke der, det vet alle» (200-201). Med andre ord, kanskje som en hilsen til Olaf Bull: Alle vet (også) at etter fjære kommer flo. Her har vi en parallell til biene i Mehrens dikt.

Én verden – eller to?

Det finnes en – forsiktig – tendens til polarisering i diktet, en polarisering som balanseres og til og med snus, som når det heter at den mørke fuglen på bunnen holdes «fanget i folder av lys/ og mørke» (31-32), mørket ikke mer ansvarlig for fangenskapet enn lyset, og ikke ett lys og ett mørke, men «folder av lys/ og mørke» *gjennom mange lag*. Og havet «hviler mot alle kyster og alle dyp, hviler/ som vin mot vinglassets bredder og bunn» (36-37). Det lyder ikke skremmende, selv om noe av denne bunn utgjøres av «alt/ vi ikke vet». Vi vet og vet ikke, hvor går skillet?

«Verden er én!» hevder Vold i 1966 (2004: 180). Det finnes også i «Det alle vet» et intimt vekselspill, ikke bare mellom det ytre og det indre, men mellom all verdens motsetninger; de er ikke abstrakte og absolutte, men glir ut og inn i hverandre:

> [---] alt
> er likt men ingenting det samme, det som gjentar seg
> og gjentar seg uten
> å gjenta seg, vannet, sjøen, regnet, det våte, det som
> kan forandres uten å bli annerledes, HAVET – [...; 102-106]

Havet er forandring, flo og fjære, storm og stille, lyst og mørkt – ett oftest umerkelig sted finnes det stille punkt der bevegelsen vender, der diktet vender:

The bloody Sun, at noon,
Right up above the mast did stand,
No bigger than the Moon.

Day after day, day after day,
We stuck, nor breath nor motion;
As idle as a painted ship
Upon a painted ocean.

[---]

The very deep did rot: O Christ!
That ever this should be!
Yea, slimy things did crawl with legs
Upon the slimy sea.

[8] Jfr Olaf Bull, «Metope», strofe V, andre halvstrofe:
Aa, elskede, se hvor dyb og sort en fjære!Saa underlig stranden blev, da vandet faldt!Mon rædslens kveld er fjærn, da *vi* skal væreen styggere strand end dén, forladt af *alt?*

[...] HAVET – jah, dit
var det vi skulle, jeg stupte i havet og så
dette ansikt, nesten,
som vi aldri får se, jeg kom kjørende forbi
[...] **jeg så ikke annet**
enn dette svarte håret, heller ikke noe minne
om lyden av skrik idet hun
slyngtes fremover som ved kollisjon, men ingen
– hva var dét
for et bilde? – noe med
havet, noe med dit hvor vi alle
skal, til havet, alt som er mykt og bløtt, vikende, som slutter seg
om alt, upersonlig, altomfattende, vennlig
på et vis, glemmer ingen savner
ingen, havet dit vi alle skal, [...; 106-129]

Det uthevede partiet (119/120) utgjør diktets absolutte midtpunkt. Det ansiktet poeten ser i hav-speilet, er det ansiktet vi – nesten – «aldri får se»: Det er ikke overraskende om ansiktet er døden, siden Døden - selv substansiert med stor bokstav – ikke kan ha et ansikt. Døden er alltid «min død», men det er noe jeg ikke riktig får meg til å tro på, og i et hvert fall aldri kan møte; og når det uvegerlige skjer, er jeg ikke der til å se og oppleve. Det nærmeste vi kommer er å ta inn over oss en annens død, og det tror jeg hender her i det lyriske jegets (ikke-)møte med kvinnen i bilen (som ikke dør). Kanskje fordi det skjer uforvarende; det følgende møtet med William (som faktisk er døende) inngir bare melankoli.

Den sentrale episoden er innrammet av passasjer som fremhever to beslektede aspekter av havet, det første nøkternt, det andre antropomorft: «det som/ kan forandres uten å bli annerledes» (105f) og det som er «vikende, som slutter seg/ om alt, upersonlig, altomfattende, vennlig/ på et vis» (126-128). I en ytre ramme finner vi andre fremtoninger av ansiktet vi nesten aldri får se. Det er det glimt poeten får «av skikkelsen på bunnen, mørk fugl flaksende/ der nede» (29-31-33) da han først stuper i havet, og som han gjenser mot slutten: «fuglemenneske/ der nede på bunnen, hei hei!» (209f), der det altså har fått følge av et kvinneansikt (210-215), presumptivt nettopp det han ikke får sett i midtpartiet.

De mange mer og mindre praktiske funksjoner og gleder havet byr på i diktet, har som forsvinningspunkt *Det alle vet*, «dit hvor vi alle/ skal» (125f). Dødsbevisstheten følger poeten som en «mørk fugl flaksende» på bunnen (30). I den epifani som utgjør diktets sentrum, ser han Dødens ansikt, nesten. Interessant nok som kvinne. Mot slutten dukker hun opp samtidig med skyggen. Nå ser han også ansiktet, hans eget siden han befinner seg i vannspeilet! Ikke bare er hans Død spaltet i en kjønnsnøytral og en kvinnelig skikkelse, den inngår her i en inversjon for så vidt som det mørke fuglemennesket flakser på bunnen, mens det Medusa-aktige ansiktet befinner seg i vannspeilet og svømmer mot ham liksom ut av solen. Det relativistiske er sterkt markert: «er det himmelen som legger kinnet/ mot havet og lytter? eller er det havet/ som legger kinnet mot himmelen og lytter?» (206-208) Dersom han svømmer med øynene over vann, ser han kvinnen; under vann ser han skyggen: «hvilken forskjell!» (209). Perspektivet avgjør!

Men altså forskjell. Fuglen på bunnen er fanget, den følger og flakser komisk. Kvinneansiktet er aktivt: «svømmende mot meg, svømmende/ mot meg har jeg alltid sett det» (211f). Det er noe truende ved dette ansiktet: «mot meg, mot meg, stor/ kvinne, alltid på samme avstand, mot meg» (214f). Liksom i sentralscenen fokuseres på håret: «hennes løse hår som flyter ut/ fra hodet, med solen i ryggen alltid og håret,/ håret som glir ut i vannspeilet, mot meg, mot meg» (212-214). Det utflytende håret og koblingen til (blendende) sol gjør kvinnen til en Medusa-skikkelse, og knytter henne til brennmanetene «som sunkne soler», som opptrer i tilknytning til begge disse figurene (29, 196). Et annet motiv like naturalistisk som mytologisk er den konstante avstanden. Poeten svømmer fremover og Medusa mot ham, uten at avstanden endres. Selvsagt er det fordi bildet i vannspeilet er hans eget ansikt – mens skrekkbildet er overpersonlig, kulturbetinget.

Poeten merker hvor det bærer, han tar seg *sammen*, som vi bruker å si: «*jeg*/ er ikke fuglemennesket der nede/ på bunnen, jeg er her, trygg, jeg er jeg, ja –» (215-217). Det er en reaksjon som igjen følger et mønster, like alminnelig som å fly avsted, opp, er det å vende tilbake, ned på jorden. Skyggen og kvinnen naturaliseres til skyggen av flyet han plutselig sitter i:

[...] et kryss
stort som et fly nesten, da tok det land – korset midt over
solende kvinne på svaberg ett punkt
av tid, da visste jeg flyet
trygt kunne møte skyggen
av flyet – og det gjorde det, det gjorde vi, fly ble fly
og jeg steg opp av sjøen
få timer senere, skyggen med meg [...; 220-227].

De ytterste spørsmål om liv og død er ikke fraværende i Volds dikt, det mytiske og androgyne er virksomme slik de er hos Mehren, og trolig må være i vår kultur. Men som god realist holder det lyriske jeg seg til det han har sanset og opplevd, og som andre uten å strekke godviljen for langt kan gjenkjenne som mulig (ikke nødvendigvis biografisk sant) uten å forlate den (1968) felles sanse- og forestillingsverden. Om man vil lese inn overført betydning i bilder og scener, skjer det på den enkelte lesers ansvar – slik bare leseren kan trekke konklusjoner fra diktet til eget liv. Det betyr ikke at alt er greit. Vi leser videre og overtolker freidig. Hverdagsvirkeligheten krever en tilpasning:

[...] ugrei bunn
med tang og skjell men man får tak og klatrer seg opp
på berget, litt groggy og rister vann, får ikke justert
blikket før etter en stund, da blir bildene
klare, finne håndkle [...]
[...] sitte
på sin egen skygge, ja – vi er ett, jeg og min skygge, jeg
og jeg, sitte litt nå, her ved havet, ja, ennå
sommer, ennå dag, ennå mildt, havet
og smilet, ja
glad, sitte
og tie (227-240)

Dér opphører diktet uten punktum og uten at jeg skal trekke fram Wittgensteins sentens om det man ikke kan snakke om. Smilet er onkel Williams, dødens smil og havets, det som «glemmer ingen savner/ ingen» (128f), andre kunne nevnt Homers eller gudenes latter. Alt er stadig med, liv og død, ting og bilder og symboler, poeten er splittet, han vet det, akkurat nå sanser han seg,[9] og slapper av etter dukkerten.

Symbol og bilde

Mehren går sterkt ut: «troen på udødeligheten, er det lys vår kultur kaster inn i menneskeheten. Vår kultur står og faller på den,» heter det i titteldiktet i samlingen *Menneske bære ditt bilde frem*. I *Samtiden*-artikkelen hevder han

Det mangler en åndelig dimensjon i [Volds] dikt. Han besverger ikke det usynlige som en virkelighet som ligger over og under og bakenfor virkeligheten og som gjør den virkelig. (Mehren 2004: 230-231)

Her er det liten tvil om at Mehren er på linje med Nordens første programmatiske symbolist, Johannes Jørgensen (1973: 164):

Kunstneren fatter instinktmæssigt og intuitivt, Tilværelsens sande Væsen. Han føler sin Sjæls Sammenhæng med Naturens Sjæl og aner bag Tingenes tilsyneladende Ligegyldighed en hjemlig Verden, hvori hans Aand har en evig Indfødsret.

«Besvergelsen er det sted der sjelen, naturen og det guddommelige møtes,» skriver Mehren (2004: 231). Om det betyr at slike størrelser *føres sammen* i diktet, behøver ikke Vold være uenig. Men når Mehren i fortsettelsen skriver om «å synge seg inn til det punkt i seg selv der [sjamaner og styltedansere] er forbundet med alle ting», vil nok Vold mene at dette er noe som mest mulig skal overlates, om ikke til styltedansere, så til leseren. I Volds dikt er symbolvirkningen tilbakeholdt, forankret i vår felles hverdagsverden , i tingene eller

[9] «Å besinne seg er å sanse seg,» skriver Vold i *Det norske syndromet* (1980: 87). «Den som sanser seg, prøver å se verden slik verden er, prøver å fatte sin egen og andres stilling i verden, prøver avstå fra besvergende utrop for å få verden til å bli annerledes enn den faktisk er.»

altså bildet av tingene. Vold er imagist. Gjenkjennelige opplevelser er formidlet av et jeg som står åpent fram (mens det er skjult hos Mehren). Vold går imot «at leseren bestormes av diktet, han får ikke rom til fritt å ta stilling til diktet og diktets utsagn» (1980: 85). Besvergelse og språkmagi gjør diktet til dikt, men det er en hårfin balanse; fornuften skal få bidra med sitt (s st).

For Vold er språket virkelighet, liksom kroppen og verden. Verden er poetens anliggende, og verden er én! Det mener han i 1966 også er «den sentrale tese hos Stein Mehren» (Vold 1976: 119). Finnes det berøringspunkter? Hva med «Naturens Sjæl» som symbolisten Jørgensen snakker om? I det omtalte motinnlegget i 1980-debatten siterer Mehren et dikt fra Volds *kykelipi* (1969), «Tror *du*,/ tror *du*, at venner mødes på nye kloder.// Ja, Sigbjørn.», og istemmer:

> Ja, i nye verdener. Vold, uavlatelig, evindelig, her og nå, Spikret fast til våre omfavnelser og voldshandlinger, av samme stoff som verden og likevel hjemløs, forgjengelige og like uendelige som vår ensomhet og lengsel, fantasi og erkjennelse. (Mehren 2004: 235)

Fordi det er «av samme stoff som verden», er mennesket *forgjengelig* og *ensomt*, men også *uendelig* (i andre sammenhenger nøler ikke Mehren med å skrive «evig») i kraft av sin *fantasi* og *lengsel*, som er funksjoner ikke av tilhørighet, som vil være den etterhvert katolske Jørgensens standpunkt, men av menneskets - kosmiske - *ensomhet*. I *Menneske bære ditt bilde frem* formulerer han det slik i det avsluttende titteldiktet:

> Vår sjel som inneholder hele naturen, men som selv ikke er natur. Alt som vår sjel inneholder er av verden, men vår sjel, vår ensomhet er større enn hele verden. I oss lever troen på og lengselen mot udødelighet, ikke som evige kretsløp av tider, men som evighet. (Mehren 1975: 83)

Evighet er for Mehren en egenskap ved menneskesinnet, ikke noe som finnes i den objektive verden. Mennesket er større enn universet: «[S]ett fra evighetens dødsperspektiv i mennesket, er ikke stjernene annet enn døgnfluer» (Mehren 1986: 76). Mehrens dikt har med opplevelse, bevissthet, fantasi å gjøre, ikke med fysisk tid og rom – eller teologers himmel. Det samme gjelder langt på vei «Det alle vet». Forskjellen er at Vold unngår å anvende et metafysisk vokabular som - uavhengig av hva forfatteren måtte mene – stilltiende, allerede, for leserne har oppløst alle spørsmål i åndelige ikke-svar. Å forklare verden med en annen – dypere, virkeligere – verden synes ikke å være mer aktuelt for Mehren enn for Vold. Verden er én, men inne i verden er *nye verdener, uavlatelig, evindelig, her og nå*. Hvor langt er Mehren, Vold, vi som lesere villige å gå i retning av å innrømme disse verdnene særstatus?

Å forestille seg livets og dødens vekslinger som organisert av en kosmisk bidronning er (som Mehren godt vet) uten filosofisk forklaringsverdi, og har lite å bidra med til religiøs oppbyggelse. Eventuelt gir det en sanse- og følelsesmessig bekreftelse av menneskers *opplevelse* av sin tilværelse, og dermed hjemmehørighet i tilværelsen.[10] Den funklende dråpe av sommer, det dunkle honninglyset på stjernehimmelen er mer estetikk enn mystikk: skjønnhet som motivasjon for (de unevnte) menneskene som dette showet er tilegnet. Det er ikke biene eller årstidene det gjelder, i denne sammenheng klarer de seg selv. I dobbelt bevegelse mellom liv og død akkumulerer biene honninglys på et sted hinsides denne motsetningen. Bidronningen står for den kontinuitet gjennom vinter og død som forbinder sommer med sommer. Det er en forestilling som gir liten mening vitenskapelig. Diktet forbinder liv og død på det emosjonelle plan, men dét er - eksistensielt - ikke mindre relevant enn det rasjonelle. Det er håpets prinsipp! Faktisk *finnes* også en over-sanselig (*transcendental*) verden. Diktet forutsetter språk, sansbare og dermed forgjengelige symboler, men er som fiksjon pr definisjon uten referanse, diktverdenen følgelig (som skrift, imaginasjon og symbol - bidronningen selv) hinsides motsetningene sant/usant og liv/død.[11]

---

[10] Vitenskapen kan et godt stykke på vei tilfredsstille menneskets intellektuelle nysgjerrighet, men er uegnet til å gi den følelse av samforstand og hjemmehørighet i universet som religiøse og magiske forestillinger tilbyr. Slik kan rituelle symboler ifølge Victor Turner fremkalle en følelse av mystisk enhet med verdensaltet, lojalitetsfølelse overfor samfunnet, frihetsfølelse, begjær og plikt (Eriksen 1998: 305).

[11] At det transcendentale nivået motsvarer den språklig betingede fiksjonsverdenen, er tydeligere hos den irreligiøse Olaf Bull; se for eksempel «Novembernat» (1909):
Ja solnedgange fra svundne dage
strømmer fremdeles denne nat
i maanens guldklode, der den ruller
udødelig sommer
over et Eden av ishvide blommer. [Strofe III.]

I Volds dikt løftes, unevnt, det jeg kaller Medusa, skrekken, fram til der det lyriske jeg ser henne i øynene, for endelig å reabsorberes i hans dagligdagse jeg (*persona*). I og med denne lagvise avsløring, og at det dreier seg om bilder som regelmessig viser seg under poetens dukkerter, inngår de i et mønster ikke ulikt det som holder den mørke fuglen «fanget i folder av lys/ og mørke ned gjennom havets/ mange lag av metre til bunns» (30-34), for sikkerhets skyld med tillegget «saltvann/ alt sammen». Mørket og lyset må (som havet) ha forunderlige effekter og fremtoninger i diktet, men de skal *ikke* tas for metafysiske størrelser av den type Mehren gjerne påberoper seg.

Symbol og ting

Havet, døden og kjærligheten er ikke bare tittelen på en diktantologi fra 1964, av Per Arneberg, det er hva skjønnlitteratur bruker å handle om. «Det alle vet» behøver ikke sies. (*Jeg* skal dø.) Kjærligheten finner vi ikke i bøker, dikt handler om *ulykkelig* kjærlighet. Når det skrives romaner og dikt er det for å besverge, å påkalle kjærligheten og holde døden på avstand. Om havet er det mye å si, i litteraturen fungerer det typisk som lettvint symbol. Vold har tatt utfordringen hva gjelder havet og døden (kjærligheten tar han for seg i andre dikt).

Så snart en stein ikke er overlatt til seg selv, men knyttes til en intensjon (faktisk eller innbilt) om å påvirke verden eller et annet menneske (vesen, meg selv), har den fått *mening*. Jeg løfter steinen opp, og den er et redskap, en trussel? Et tegn! Meningen ligger i anvendelsen som setter tingen inn i et nettverk av andre meningsbærende ting/tegn, som gjør at andre kan forstå meg, brukeren (eller misforstå). *Symbolon* var en mynt, for eksempel; når den ble brukket i to, kunne delene identifisere bærerne for hverandre uten at de behøvde kjenne hverandre. Språk og kulturer består av symboler, symboler er overalt. Mening finnes ikke i mitt hode, ikke i tingen, heller ikke i ordet, bokstaven eller språklyden; meningen finnes, som strukturalistene har påpekt, i nettverket av ting forstått som tegn, som symboler. Tegnet er en ting, men det har bare et tilfeldig (*arbitrært*) forhold til betydningen, «innholdet». Relasjonene tegnene imellom er abstrakte, umulige å gripe og vanskelig å anskueliggjøre. Slik tenderer meningsdimensjonen mot å substansieres, å bli betraktet som en egen virkelighet, slik vi retorisk, religiøst tenderer mot å gi abstrakter som «mørke» eller «død» menneskelige ansikter (*prosopopeia*).

I denne *semiotiske* forstand er det umulig ikke å være symbolist når man bruker språk. En plausibel måte å forstå Volds dikt på er at han demonstrerer denne, symbolfunksjonen, blant andre språklige mekanismer:[12] Løftet om å ta leseren til badestranda blir til en allegori over liv og død, og til et *memento mori* uten at det noe sted sies i klartekst. Hvor langt kan vi gå i retning av å beskrive dagligdagse opplevelser før våre symboler begynner å anta menneskelignende trekk, løsrive seg og begynne å leve sine egne liv i en presumptivt åndelig dimensjon? Akkurat hvilken status har skyggen og kvinneansiktet og solen og havet i diktet? For eksempel nevnes ikke Medusa, og medusamaneter forekommer selvsagt ikke i diktets hjemlige farvann. Også de litterære allusjonene er diskré, med unntak av *Solen i spegeln*, der det neppe er mye å hente ut over tittelen. Vold leverer materiale, ikke en byggeforskrift.

Hos Vold har vi et valg med hensyn til om vi vil lese bokstavelig (som det besynderlig nok heter) eller overført. Det har vi ikke hos Mehren; her gjelder bare overført betydning. Det betyr ikke at Mehren er mer mystifisert eller naiv enn Vold. Det er ikke noe som tyder på at Mehren regner med en objektivt eksisterende åndelig dimensjon, tvert imot etter uttalelsene over. Derimot betrakter Mehren symbolsfæren som mer autonom, som overordnet det psykologiske og snevert rasjonelle, kort sagt som viktigere enn det Vold er villig til å se, fiksert som han etter Mehrens oppfatning er på det materielle.

Uavhengig om de støtter seg til idealistiske eller materialistiske, psykologiske eller fenomenologiske virkelighetsmodeller er dikt ikke vesensforskjellige fra myter – om mytens funksjon er å skape et mentalt bolverk mot en realitet der menneskets anstrengelser og forhåpninger møtes, ikke med åpent fiendskap, men med stum likegyldighet. Diktets funksjon er forskjellig fra vitenskapens forsøk på å forstå for å beherske, og fra religioners og ideologiers mer og mindre bevisste forsøk på å organisere stammer, nasjoner, klasser eller markeder til funksjonelle enheter. Det lyriske dikt er individets forsøk på å tilpasse et hjørne av tilværelsen til menneskets behov, innenfor en ikke-menneskelig, gåtefull, overmektig verden. Dét kan verken være løgn eller sannhet.

Det er ingen avgjørende motsetning mellom symbolisme og nyenkelhet, mellom andre- og tredjefase modernisme, problemet ligger hos litteraturpedagogen. Hvorledes ivareta diktningens kraft uten å henfalle til

[12] Det er typisk for det tidlige forfatterskapet, tydeligst i *kykelipi* (1969).

begrepseksersis, kultspråk, tåketale, moralisme, biografisme – eller i mitt tilfelle oversettelse (med Gunnar Ekelöfs formulering) fra et levende språk til et dødt? La Stein Mehren få det siste ordet:[13] «meningen i diktet, og det vet Vold like godt som jeg, har som selvstendig eksistens utenfor diktet et høyst fattigslig liv.»

Litteratur

Arneberg, Per (1964). *Havet, døden og kjærligheten. En diktantologi.* Oslo: Den norske bokklubben.

Bull, Olaf (1983). *Samlede dikt og noveller.* Oslo: Gyldendal.

Coleridge, Samuel Taylor. (1969). *Poetical Works.* London. S.T.: Oxford University Press.

Eriksen, Thomas Hylland. (1998). *Små steder – store spørsmål. Innføring i sosialantropologi.* Oslo: Universitetsforlaget.

Karlsen, Ole (red.). (2004). Som du holder mitt hjerte i din ømhet. *Om Stein Mehrens forfatterskap.* Oslo: Unipub.

Jørgensen, Johannes. (1973). «Symbolisme». I Jul Hansen, Henrik et al.: *Samlerens Antologi af nordisk litteratur,* VIII. København: Samlerens forlag.

Mehren, Stein. (1975) *Menneske bære ditt bilde frem.* Oslo: Aschehoug.

Mehren, Stein. (1986). *Corona. Formørkelsen og dens lys.* Oslo: Aschehoug.

Mehren, Stein. (2004) [1980]: «Hvorfor svever de, Jan Erik Vold? (Om besvergelse og besinnelse i verseform)». I Karlsen, Ole (red.). (2004). Som du holder mitt hjerte i din ømhet. *Om Stein Mehrens forfatterskap.* Oslo: Unipub.

Printz-Påhlson, Göran. (1958). *Solen i spegeln. Essäer om lyrisk modernism.* Stockholm: Bonniers.

Vesaas, Tarjei. (1998). *Skrifter i samling*, bd. XII, XIII. Oslo: Samlaget.

Vold, Jan Erik. (1968). *Mor Godhjertas glade versjon. Ja.* Oslo: Gyldendal.

Vold, Jan Erik, (1976). *Entusiastiske essays. Klippbok 1960-75.* Oslo: Gyldendal.

Vold, Jan Erik. (1980). *Det norske syndromet. Et kritisk syn på norsk lyrikk.* Oslo: Universitetsforlaget.

Vold, Jan Erik. (2000). *I Vektens tegn. 777 dikt.* Oslo: Gyldendal.

[13] Mehren, 2004, s. 227.

JON FOSSE'S DRAMA *SKUGGAR* OG *EG ER VINDEN*

Drude VON DER FEHR[1]

Abstract. **Jon Fosse's drama *Skuggar* og *Eg er vinden.*** Denne artikkelen er en lesning av Jon Fosses drama *Skuggar* som et religiøst drama i den negative teologiens ånd. I lesningen av *Eg er vinden* fokuseres det på hvordan dette dramaet iscenesetter et møte mellom religion og vitenskap.

Keywords. *Jon Fosse; dramatikk; negativ teologi; språklig iscenesettelse; religion og vitenskap; Charles Peirce Georg Bateson.*

1.1. Min interesse for Fosses dramatikk har en lang historie

Særlig Fosses drama *Skuggar* har opptatt meg i mer enn 10 år. I mai 2012 var jeg gjesteforeleser i Cluj og holdt forelesningen «Negativ teologi i Jon Fosses *Skuggar*». Året etter ga Elisabeth Løvlie og jeg ut boken *Tro på litteratur*[2] der den negative teologien var en viktig tolkningsnøkkel i lesningen av *Skuggar*. Da jeg i juni 2015 gikk av med pensjon, holdt jeg en forelesning med tittelen «Angst og univers i Jon Fosses *Skuggar* og *Eg er vinden*» på et festseminar i Observatoriet i Oslo, arrangert for og av tre kollegaer ved UiO; Astrid Sæter, Live Hov og meg. Denne artikkelen er basert på dette foredraget.

I fjor skrev jeg ferdig boken *Dramatikk og metafysikk. Menneskenes vilkår hos Jon Fosse.*[3] I den boken leser jeg et tverrsnitt av hele Fosses dramatiske produksjon med utgangspunkt i at hans dramatikk stiller grunnleggende spørsmål av den typen som gjerne betegnes som metafysiske. Jeg anvender i hovedsak Hannah Arendts filosofi for å belyse metafysikkens karakter i Fosses dramatikk.

Noe av det som overrasket meg da jeg leste Fosse syv første skuespill på nytt i forbindelse med arbeidet med boken, var at det fantes en tydeligere religiøs merbetydning i disse tekstene enn jeg hadde vært klar over tidligere. Det viste seg at den religiøse tematikken ikke først og fremst kunne leses som et uttrykk for en negativ teologi, men at den snarere var uttrykk for en tradisjonell kristen metafysikk. Det som imidlertid kom til å interessere meg mer enn det religiøse aspektet ved tekstene, var tekstenes evne til å sette i scene menneskenes konkrete og sansemessige tilstedeværelse på jorden. Samtidig, som de søkte å svare på det store metafysiske spørsmålet: «Under hvilke forutsetninger lever menneskene sine liv?», og å svare på dette ut fra andre metafysiske forutsetninger enn den religiøse. I forbindelse med arbeidet med *Eg er vinden* i sammenheng med resten av dramatikken til Fosse, kom jeg til den erkjennelse at dramaet var et frelsesdrama. Men samtidig handlet dramaet om naturens og kosmos rolle i menneskenes liv. Dette siste aspektet ble viktig å tydeliggjøre - den bio-kosmiske sammenhengen som vi mennesker lever innen, og som omfatter vårt eget organiske indre, går langt ut over den verdenen som vi kan oppfatte med våre sanser - og er dermed i bokstavelig forstand «over-sanselig» og metafysisk. Dette førte til at jeg avsluttet *Dramatikk og metafysikk* med å spørre hva Fosses dramatiske forfatterskap kan bety i en tid der klimakrisen er blitt så alvorlig at den truer med å endre selve vilkårene for menneskenes fortsatte liv på jorden.

1.2 Skuggar

I *Skuggar*, Jon Fosses tekst for teater fra 2007 møtes en gruppe på seks skygger. De er ikke karakterer. De har ikke individuelle trekk. De er mer roller eller altså skygger enn personer. Vi må forstå dem som ulike stadier i et menneskeliv og ulike uttrykk for en eksistensiell situasjon som mennesker er underlagt. Skyggene er mor-far og sønn. Farens elskerinne, sønnens beste venn som senere blir hans kones neste mann. Tekstene har ingen handling utover møtene mellom skyggene, forholdet mellom dem og det som blir sagt i møtene.

Det MOR sier innledningsvis er karakteristisk:

---

[1] Professor emerita i Allmenn litteraturvitenskap ved Universitetet i Oslo, Norge. Særlige interesser i de seneste bøkene er teater og dramatikk og tverrvitenskapelige studier i skjæringspunktet mellom estetikk, biosemiotikk, religion og filosofi.

[2] *Tro på litteratur*, 2013.Vidarforlaget.

[3]3. Boken er under utgivelse på Vidarforlaget. Det gjenstår språkvask og mindre rettelser. Det kan medføre at tittelen blir endret.

Men kvar er vi
kort pause
eg er så redd
…
eg er redd
eg er alltid redd
…
du berre blei borte
du var der
ganske kort pause
og så var du borte
blei berre borte
men svar meg
sei noko
ikkje berre stå der
…
Hun sier videre:
…
Men du er her
Ja
eg har ikkje sett deg på så lenge

og så er du her
ja så brått
ganske kort pause
og du så godt det var å sjå deg
ganske kort pause
brått står du der berre
ganske kort pause
eg blir heilt lykkeleg
ganske kort pause
og kvar har du vore
ja så lenge
ganske kort pause
det er så lenge sidan eg har sett deg
du berre blei borte
du var der
ganske kort pause
og så var du borte
men svar meg
sei noko
ikkje bare stå der
eg
eg
di kjære
er her
eg snakkar til deg

og senere:

Alt er så lenge sidan
Og alt er no
Nett no

Skuggar er en enakter og et tilstandsdrama. De dramatiske karakterene og en tradisjonell dialog er oppløst til fordel for et frigjort språk som ikke gir uttrykk for individer i samtale, men gjenskaper en stemning som behersker alle – en nervøs-flimrende usikkerhet, som Peter Szondi kaller språket i situasjonsdramaet i boken, *Det moderne dramaets teori*. Den situasjonen som skyggene er bærere av, ligner på en religiøs tilstand, som man har beskrevet innenfor teologien. Det dreier seg om den tidlig kristne retningen som kalles for gnostisisme. Denne religiøse oppfattelsen av Gud og av menneskets situasjon går tilbake til Platon og

nyplatonismen. I korthet går den ut på at kunnskap om Gud ikke er oppnåelig – Gud kan aldri beskrives språklig – men kan bare komme språklig til uttrykk gjennom negasjoner. Man kan bare si hva Gud ikke er, ikke hva han er. I etterordet *Gnosticism, Existentialism, and Nihilism* i boken *Gnostic Religion* ser Hans Jonas den gnostiske erfaringen i lys av Heideggers eksistensialisme og trekker en linje fra Pascal, via Nietzsche til Heidegger og beskriver en analogi mellom disse tenkernes forståelse av menneskets situasjon i verden og den tidlig kristne gnostiske teologien.

Jonas sier om Pascal at hos ham finner vi utformingen av det moderne menneskets åndelige situasjon som det tar form i det 17. århundret. Typisk for denne situasjonen var menneskets ensomhet i den moderne kosmologiens fysiske univers. Kastet inn i evighetens uendelige rom, som jeg ikke kjenner og som ikke kjenner meg, er jeg redd, sier Pascal og beskriver med dette menneskets eksistensielle situasjon. Det er universets enorme utbredelse, dets stillhet og likegyldighet overfor mennesket som skremmer. Mennesket er oppmerksom på sin egen ødeleggelse og derfor er mennesket for alltid skilt fra naturen. Det finnes med andre ord ingen naturlig helhet som mennesket er en del av. Det finnes bare en fullstendig fremmedhet i verden. Mennesket har ikke (slik det hadde i gresk mytologi) noe hjem i kosmos.

Den gnostiske teologien benekter at Gud er her og at Gud kan bli nærværende gjennom språket. Litterært språk egner seg godt til å utrykke Guds fravær. Mennesket er *her*, men det vet ikke hvor *her* er. Det er *her* nå, men tiden er likevel alltid den samme.

I dette usikre her og nå står mennesket alene ansikt til ansikt med universet – et fremmed og fiendtlig univers. Det som preger denne menneskelige grunn erfaringen er angst. Heidegger sier om angst er den uttrykker selve det å være til.

Vi kan si at *Skuggar* gjennom å underminere enhver personlig identitet eller tilstedeværende Gud, og gjennom sine utallige språklige gjentagelser, samtidig *utmatter* språket. Ved å gjenta – eg er redd, brått er du der berre, det er så lenge sidan, eg har aldri vore her før, osv. – sagt av alle skyggene med noen mindre variasjoner, foretar språket en sirkelbevegelse som utmatter og tømmer det for mening. Språkstrømmen virker slik at man oppgir å tolke teksten og konstaterer at man befinner seg i et fravær, ikke bare av Gud, men av all fornuftsbasert mening. I en viss forstand blir teksten uleselig. Likevel, dette tomrommet, som er en effekt teksten har på oss, skaper et *her* som er vår opplevelse av å være i verden. I teksten er rommet et tomrom, et fravær. Språkmøtene er ikke meningsfulle. Det er ikke det, som blir sagt når skyggene møtes, som er viktig. Det som er viktig er hva språket *gir rom for*.
Og det språket gir rom for, er det jeg vil kalle for en kontemplativ fordypelse. Den heseblesende aktiviteten vi utøver i vårt daglige liv er ikke karakteristisk for det som er *det menneskelige.* Det menneskelige er ikke først og fremst forståelse, men fordypelsen i det mulige. For i det mulige ligger et håp. Eksistensielt sett er mennesket nettopp et menneske i opplevelsen av angst og håp.

1.3 Eg er vinden

Eg er vinden, Fosses neste tekst for teater, handler om mennesket i universet – mennesket slik vi kjenner det fra religion og filosofi – i teologi og i humaniora. Men det handler også om mennesket i evolusjonens naturvitenskapelige fortid og fremtid. Noe lignende ser man ikke ofte i skjønnlitteraturen! *Eg er vinden* skaper, verbalt og estetisk, et møte mellom religion og vitenskap. I *Eg er vinden* møter vi to skikkelser uten navn og karaktertrekk – DEN EINE og DEN ANDRE – som befinner seg i en åpen båt på vei ut mot storhavet. De står i båten ansikt til ansikt med universet.

Havet er jo like der ute
Og det er litt skodde der
Det ligg skodde på havet
Og framfor oss
mellom oss og det opne havet
er jo berre den vesle holmen
det gråe berget

DEN EINE
Ja
Ganske kort pause
Men er trur ikkje at det kjem til å blåse opp
Ganske kort pause

Havet er stille
Himmelen er klar

DEN ANDRE
Nei kanskje ikkje
Ganske *kort pause*

Det materielle livet er den vesle holmen og det gråe berget. Dette er livets grunnfjell, bokstavelig talt. Men midt i livet finnes døden, som noe vi vet kommer, men også noe som har skjedd, fordi DEN EINE i stykket faktisk allerede er død. Dialogen mellom DEN EINE og DEN ANDRE handler om de tos fornemmelse av selve essensen i livsseilasen. Sentralt er det DEN EINE sier: «Men eg trur ikkje at det kjem til å blåse opp». Han tror, men ikke at det vil blåse opp. Hva er dette? Er det sentrale i livet og døden et spørsmål om tro?

DEN EINE er allerede død når stykket begynner og dør igjen på slutten av stykket. OG han vil det – hans skyver vekk en reddende hånd – men han vil det ikke. Eg er, står det, men eg er borte. Noe både er og er ikke. Det er en logisk umulighet, men ikke i skjønnlitteraturen og ikke i det kristne paradokset. Eg *er*, men eg *er borte*. Eg er *vinden*. Denne væren er Kristi paradoksale væren, død, men levende i mennesket.

Sentralt i teksten står utsagnet:

DEN EINE
Eg er borte

DEN ANDRE
Eg roper
Kvar er du
Båten sig fremover
Eg roper
Kvar er du
Båten sig fremover
Eg ventar
Er roper
Kvar er du

DEN EINE
Eg er borte

Teksten har noen likhetspunkter med *Skuggar*, men den er likevel ulik. Vi møter her et tydeligere kristent trosinnhold. Helt sentralt står nattverdsmåltidet. De to spiser og drikker vin. Gjennom brødet og vinen får deltagerne adgang til et fellesskap med Kristus og gjennom det mottar man et løfte om syndstilgivelse og evig liv. Nattverdsmåltidet har den funksjon at det forener i fellesskapet og i subjektet både den levende og den døde. I egenskap av selv å være både død og levende står DEN EINE nærmest Kristus-skikkelsen. Han bringer DEN ANDRE til en sikker drukningsdød, men til en dåp og kanskje også til evig liv? Kanskje slik DEN EINE allerede er død og samtidig evig levende?

Eg er vinden aktualiserer et kristent kulturgrunnlag som kanskje bare kan uttrykkes i kunsten, fordi det paradoks som dette innebærer ikke kan gripes innenfor det dagligspråklige som vi i vår sekulariserte (og dermed a-religiøse) kultur lever innen. Teksten gjør leserne oppmerksomme på viktigheten av en form for ikke-viten som tradisjonelt har vært religiøs eller estetisk, men som man også kan finne innen vitenskapelig tenkning hos en filosof som Charles S. Peirce (1839 -1914) eller i Georg Batesons (1904 – 1980) økofilosofi. La meg kort si det slik: Mennesket er ikke sentrum i kosmos. Men mennesket befinner seg i kosmos og forholder seg til kosmos i egenskap av å være menneske. *Eg er vinden* plasserer kosmos i mennesket og utenfor mennesket. *Begge er gjort av samme stoff.*

Jeg tenker at det er viktig i vår tid å se religion og vitenskap i sammenheng. Hvorfor det? Jo, fordi det er god grunn til å hevde at verken klassisk naturvitenskap eller teologi og humaniora, kan forklare forholdet mellom bevissthet og natur (mind and nature). Og fordi verden i dag står overfor problemer av voldsomme dimensjoner – problemer som krever et nytt forskningsmessig fokus – et fokus som vil være av stor betydning for mulighetene til å løse fremtidens utfordringer. Jeg vil hevde at det er slik fordi naturvitenskapelige spørsmål og spørsmål om mennesket; eksistensielt, religiøst eller kognitivt, alle er knyttet til en utvidet forståelse av «mennesket i sin verden og i kosmos». Den danske vitenskapsfilosofen Søren Brier spør om det er mulig i vår

naturvitenskapelige og tekniske tid å bringe mennesket og det levende inn i sentrum av en filosofisk-eksistensiell visjon. Et slikt forsøk finner han i Batesons filosofi. Hos den amerikanske filosofen Peirce finner han et vitenskapelig syn på evolusjonen kombinert med en panenteistisk religion (Gud er større enn både universet og oss). De to, Bateson og Peirce, har et sammenlignbart syn på forholdet mellom sinn og natur og en sammenlignbar kritikk av en klassisk mekanistisk fysikk og et dualistisk syn på virkeligheten.

I Peirces kosmologi er individuell bevissthet immanent i kroppen – det mener både Bateson og Peirce. *Likeledes mener begge at kosmos eller universet også er en form for bevissthet.*

Som vi så i *Eg er vinden* er mennesket overgitt kosmiske, naturlige krefter (havet og vinden), men disse kreftene er ikke ulike menneskets egne bevissthets – og værens krefter (Johannes evangelium 3.8). Menneskets bevissthet (sinn) er vind, men dette sinn er samtidig ett med det kosmiske Sinn som det er en del av. Kosmos er i oss, som vind – eg er vinden – og med det en immanent guddom og samtidig utenfor oss, som en kosmisk, transcenderende vind. Mennesket er selv en metafysisk og samtidig en jordisk størrelse (et paradoks), men det metafysiske må ikke forståes i lys av en institusjonalisert, kristen dogmatikk og den må heller ikke motsi fysikken. Den må ha som formål å forklare evolusjonens organiserende kraft og sinnet og bevissthetens opprinnelse, sier Brier i sine arbeider.[4] Oppsummerende kan vi si at NOE finnes, noe som er i oss og utenfor oss – men om vi kaller dette for Gud eller noe annet, eller ikke noe i det hele tatt, spiller liten rolle. Men, at det nettopp er i en litterær tekst at dette møtet mellom religion og vitenskap kan skje, er ikke tilfeldig. Det er jo nettopp skjønnlitteraturens evne til tvil og dens paradoksale karakter, som kan gjøre iscenesettelsen av et slikt møte mulig.

Litteraturliste

Brier, Søren (2008). "A Peircean Panentheist Scientific Mysticism". *International Journal of Transpersonal Studies* 27, ss. 20 - 45.
Brier, Søren (2008). "Bateson and Piece on the Pattern that Connects and the Sacred". A *Legacy for Living Systems: Gegory Bateson as Precursor to Biosemiotics*. Hoffmeyer, Jesper (ed.). Springer.
Fehr, von der Drude og Løvlie, Elisabeth (2013). *Tro på litteratur*. Oslo: Vidarforlaget.
Fehr, von der Drude (2021). *Dramatikk og metafysikk. Menneskenes vilkår hos Jon Fosse*. Under utgivelse, Vidarforlaget.
Fosse, Jon (2007). *Rambuku/Skuggar*. Oslo: Det Norske Samlaget.
Fosse, Jon (2008). *Eg er vinden*. Oslo: Det Norske Samlaget.
Jonas, Hans (1963). *The Gnostic Religion*. Boston: Beacon Press.
Szondi, Peter (1972). *Det moderne dramaets teori 1880 - 1950.* Stockholm: Wahlström & Widstrand.

[4] Brier, Søren 2008, "A Peircean Panentheist Scientific Mysticism" og også 2008 "Bateson and Piece on the Pattern that Connects and the Sacred".

IDENTITET I EN STJÅLET KULTUR. KIRSTE PALLTOS NOVELLE «STJÅLET»

Beret WICKLUND[1]

Abstract. **Identitet i en stjålet kultur. Kirste Palltos novelle «Stjålet».** This article gives an analysis in a postcolonial perspective of the short story "Stjålet" («Stolen») written by a pioneer in Sami literature, the female Finnish author Kirste Paltto in 2003. This short story is about a woman who one day cannot find her blue casket. This casket contains small treasures of great personal value which reminds her of important people and events in her life and thus represent her personal history and identity. When she discovers some of the items in souvenir shops, she finally realizes that her boyfriend has stolen the casket and sold her treasures. The loss leads to a deeper understanding of her identity and their connection to values in Sami culture and tradition. The story is read both as a political allegory about colonialization illustrating how the Sami culture has been stolen, and as a mental process of forming a personal identity in a modern world where culture is no longer a fixed identity, but a matter of negotiation and personal choice.

Keywords: *Kirste Paltto; Sami literature; postcolonialism; allegory; identity.*

Kirste Paltto, en pioner i samisk litteratur

Den skriftlige samiske skjønnlitteraturen er en ung tradisjon som skjøt fart først i 1970-årene. En pioner blant samiske forfattere er Kirste Pallto. Hun er fra Enare i Finland, skriver på nordsamisk og debuterte i 1971 som den første kvinnelige samiske forfatter. Av alle samiske forfattere, er hun den som har gitt ut flest bøker, og hun har en allsidig produksjon. Hun har utgitt barnebøker, diktsamlinger, noveller, romaner og hørespill og mottatt flere priser. Hun ble i 2017 innstilt til Nordisk Råds barne- og ungdomslitteraturpris fra det samiske språkområdet, og er også i år innstilt til den samme prisen sammen med illustratør Laila Labba for barneboka *Jođašeaddji násti.* Flere av hennes bøker og tekster er oversatt til norsk og til andre språk, blant annet novellesamlinga *Souláuduvvan*, som kom på norsk i 2003 med tittelen *Stjålet*, og i 2001 ble nominert til Nordisk Råds litteraturpris (Skåde og Fredriksen, 2021).

Det er tittelnovella i denne samlinga som er gjenstand for analyse i denne artikkelen. Den er typisk for Palltos forfatterskap ved at den setter søkelyset på samiske kvinners liv og de konflikter de opplever på et personlig plan og i sitt nærmiljø. Den formidler også en dyp kjærlighet til og forsvar for samisk kultur, mytologi, natur, tradisjoner og verdier, samtidig som en kritisk holdning til negative sider i miljøet og til tendenser i det moderne storsamfunnet er tydelig. På denne måten formidler den kritikk av utviklingstendenser i moderne samfunn som ikke bare urbefolkninger i verden er berørt av.

For en leser som selv ikke har samisk bakgrunn og kjenner samiske samfunn, gir Palltos tekster et godt innblikk i sider ved samisk kultur og historie, samtidig som de forteller om moderne dagligliv i et samisk miljø. Assimileringspolitikken som samene ble utsatt for i både Norge, Sverige og Finland blir også tematisert, eller mer presist uttrykt, langtidseffektene av denne politikken på et personlig plan. Dette aktualiser en postkolonial tilnærming. Møter mellom kulturer der maktbalansen er ujevn, er et sentralt interesseområde for postkoloniale studier. Innenfor litterære studier i denne retningen, deler man gjerne tekstene i to hovedgrupper, på den ene siden de som er skrevet av forfattere fra den undertrykte kulturen, og på den andre, tekster av forfattere som tilhører den dominerende kulturen og skildrer en annen kultur. (Samoilow & Myren-Svelstad, 2020, s. 98). Palltos tekster tilhører den første gruppen og er interessante ved at de gir et nyansert bilde av samiske samfunnet sett innenfra. De forteller om ulike dilemmaer knyttet til det å ha en samisk identitet, og de viser at «samisk kultur» slett ikke er en entydig størrelse som alle er enige om hva innebærer. I novella «Stjålet» møter jeg-personen lite støtte hos andre i miljøet for sitt syn på hva som er verdt å ta vare på. Dette synet må hun arbeide seg fram til og målbære selv. På denne måten uttrykker novella et syn på kultur som vi kan finne hos Homi K.Bhabha, en av de viktigste teoretikerne innen postkoloniale studier i vår tid. Han ser på kultur og identitet som noe flytende og dynamisk, noe som er gjenstand for forhandling og noe mennesker i samme

[1] Assistant Professor, NTNU, ISL, Norway. Domains of interest: Nordic literature, Ibsen, literature didactics.

gruppe kan ha ulikt syn på (Bhabha, 2004). I den følgende analysen av «Stjålet» vil jeg belyse hvordan jeg-personen arbeider seg fram til sin identitet ved å velge hvilke sider ved samisk kultur hun vil ta vare på. Jeg vil også drøfte hvordan teksten kan plasseres i en samisk litterær tradisjon, men først vil jeg presentere handling og sjangertrekk.

Det stjålne skrinet

«Stjålet» forteller om 40-årige Márja, som er hjelpepleier, enke og trebarnsmor, og som oppdager at det blå skrinet med skattene hennes er borte. Her har hun gjenstander med stor affeksjonsverdi som har vært til trøst og støtte for både henne og de tre barna hennes gjennom livet, ikke minst etter at mannen hennes døde i ei trafikkulykke. Her har hun ei sleiv etter oldemora, en farget stein og en messingring. I skrinet er det også gjenstander med samiske symboler, ei beinsølje, en lassoring og en neverbit der hun har tegnet inn bilder hun har sett på en stein. Tapet av skrinet gjør Márja fortvilet og ute av balanse. Hun får hodepine, mister nattesøvn og konsentrasjon og grubler over hvem som kan ha tatt det, men tapet fører også til en gjennomgripende bevisstgjøringsprosess. Márja minnes i hvilke situasjoner hun fikk både skrinet og de ulike gjenstandene og dermed hvilke verdier hver av dem representerer. En dag ser hun beinsølja fra skrinet utstilt i en suvenirbutikk. Hun ender med å bli kasta ut da hun reagerer heftig og vil ha den igjen. En måned seinere, da hun er på skiferie med barna sine og sin finske venn, Jarmo, ser hun en same som gir seg ut for å være sjaman stå og gjøre kunster for turister med messingringen fra skrinet. Også her reagerer hun og griper ringen, men lykkes ikke i å få den med seg. I hotellresepsjonen oppdager hun postkort med teksten «Gamle, samiske runebommebilder» og kjenner igjen bildene fra neverbiten i skrinet. Hun innser at det er Jarmo som har tatt skrinet og solgt skattene hennes. Da hun konfronterer ham, avslører han sin manglende respekt både for henne, for den samiske kulturen, men også for turistene: «- Det gamle rasket der. Jarmo føysa meg unna. – Men de er helt ville etter det, tullingene. Tror det er gamle magiske gjenstander. Betaler nesten hva som helst for det. Tenk at jeg skulle komme over sånn en gullåre i klesskapet ditt» (Paltto, 2003, s. 224). Márja reagerer spontant med å svare at hun aldri vil se han mer. Hun slår ham i ansiktet og tar første buss hjem med ungene. Til sist kommer hun over sjokket, og alene ved den store furua i nærheten av barndomshjemmet sitt finner hun endelig ro i vissheten om at hun kan leve uten de faktiske gjenstandene. Hun har minnet om dem levende i seg og hun og barna kan finne nye skatter som erstatter de gamle. Hun føler glede ved tanken på å ta barna med til den hellige furua og «…la dem føle forfedrenes kjærlige håndtrykk og myke kjærtegn på kinnene» Novella avslutter med en appell: «Vi må kjempe mot tyvene med all vår visdom og all vår viljestyrke. Og aldri mer la dem ta fra oss det som tilhører oss.» (Paltto, 2003, s. 226).

En politisk allegorisk tekst

«Vi» er i utgangspunktet Márja og barna hennes, men appellen om kamp mot tyvene gjør det nærliggende å tolke «vi» som samene som folkegruppe. Med tanke på hvordan urfolk i hele verden gjennom historien har opplevd hvordan koloniherrene har røvet skattene deres som så har havnet på museer og i private samlinger, er det også rimelig å anta at Paltto her ikke bare har samene i tankene, men alle urfolk, og at «skattene» også kan være et bilde på de skattene det i vår tid er kamp om, nemlig urfolks landområder, som stadig trues av mineraljakt, industri- og veiutbygging. At teksten åpner for slike globale perspektiver, er i tråd med det professor i samisk litteratur, Harald Gaski, sier om Palltos tekster: «Paltto er ganske politisk i sin diktning og trekker ofte inn symboler fra samisk mytologi, men også fra andre urbefolkningers univers, for å vise tradisjonens kraft og for å trekke paralleller til andre urbefolkninger i verden som lever under lignende forhold» (Gaski, 1999, s. 21).

I dette perspektivet kan det stjålne skrinet tolkes som bilde på den stjålne kulturen. Dette innebærer en politisk allegorisk lesning, der den faktiske fortellinga om Márja og skrinet hennes har overført betydning. På denne måten viderefører Paltto trekk fra eldre samisk litterær tradisjonen der vi også finner tekster med politiske undertoner. I sin innledning til tekstsamlinga VÅJA VÅJA NANA NANA, presenterer Gaski joikens historie. Joiken har tradisjonelt tatt opp i seg mange slags tema. Den kan romme samenes historie og mytologi, men også kjærlighetsdikt og skjemt, og det finnes joiker som inneholder klare politiske synspunkter på koloniseringsprosessen samene har blitt utsatt for. Gaski framhever de avanserte overførte betydningene vi kan finne i disse politiserte tekstene. Dette virkemidlet besto i å skjule et innforstått budskap slik at bare de innfødte kunne oppfatte poenget. På denne måten kunne joikeren unngå at den kritikken joiken uttrykte, ble forstått av mulige øvrighetspersoner som hadde lært seg litt samisk. Teksten fikk to funksjoner samtidig, «…

på overflateplanet inneholdt den en ufarlig beretning om forskjellige hendelser i samenes liv, mens den underliggende meddelelsen til samiske tilhørere formidlet budskapet om motstand mot kulturell undertrykkelse og assimilering» (Gaski, 1999, s. 14). En slik forkledning av et politisk budskap i en tilsynelatende enkel og uskyldig fortelling, er kjent som et våpen mot overmakt i historiske situasjoner i mange samfunn. I norsk litteratur er et kjent eksempel bildeboka *Snorre sel,* utgitt i krigsåret 1941, som er en satire over den tyske okkupasjonen, skjult i fortellinga om en selunge som trues av en spekkhogger (Sælen, 1941).

Dagbokskriving som bevisstgjøringsprosess

Handlinga i Palttos novelle presenteres kronologisk i form av en serie dagboksnotater i en muntlig stil. Notatene har preg av å gjengi spontan tale, slik en person henvender seg til en fortrolig venn med personlige ytringer om vemod og savn, sinne og fortvilelse, tvil og usikkerhet. I notatene veksles det mellom dagligdagse hendelser og minner, noe som samlet gradvis gir et tydeligere bilde av Márjas hverdag og livshistorie. Samtidig viser de personlige refleksjonene en prosess fram til økende bevissthet og selvinnsikt. Dagboksjangeren innebærer at teksten har en jeg-forteller som også er tekstens fokalinstans. Denne jeg-fortelleren er ikke alltid pålitelig. Hun tar seg selv i å forskjønne noen av minnene og innrømmer, lett selvironisk, at hun ikke selv alltid vet om hun er helt tilregnelig. Ved å være åpen og direkte om sine svakheter, framstår hun som en troverdig og søkende person det er lett å identifisere seg med. Leseren kan følge hennes søken etter oppklaring på tyveriet parallelt med hennes gradvise personlige oppvåkning.

Bevisstgjøringen understrekes ved bruken av årstider og steder i novella. Márjas utvikling følger tida fra vinter til vår. Første dagboksnotat er fra 13. januar. Dette er tjuendedagen i gammel kristen tradisjon, da jula skal bæres ut. Dagen markerer at idyllen er over i Márjas liv. Den 13. januar er det ennå mørketid på nordkalotten, og mentalt følger en mørk og tung periode. Gjennombruddet og oppvåkningen, da tyven avsløres og Márja får kontakt med sin egen kraft gjennom et spontant utbrudd av heftig sinne, skjer i påskeferien. På tilsvarende måte som påskebudskapet i kristentroen forteller om overgangen fra smerte og død til oppstandelse og frelse, betyr denne påska ei frigjøring og det endelige bruddet med Jarmo, som viser seg å være tyven og årsaken til smerten. Fra nå av kan en frigjort Márja bygge opp en ny trygghet. Avslutningen på denne prosessen skjer 26. mai, da snøsmeltinga er i gang og varsler om vår. Novella følger dannelsesromanens mønster, hjemme - hjemløs - hjem, noe som blir tydelig gjennom hvor hendelsene er lokalisert. Handlingen starter in medias res, hjemme hos Márja. Avsløringen, som markerer novellas vendepunkt, skjer på turisthotellet, mens slutten, som også er høydepunktet, finner sted ute i naturen like ved barndomshjemmet. Etter en lang prosess fra forvirring til oppvåkning, har Márja funnet «hjem» til seg selv. Hun er trygg på at hun har skattene sine trygt bevart som indre internaliserte verdier, og hun ser sin oppgave i å ta vare på dem og bruke dem sammen med barna. Denne oppgaven synes å ikke bare være et privat anliggende, det gjelder å ta vare på verdier som tilhører samene som folk.

Kolonisering av kultur

Gjennom fortellinga om det stjålne skrinet og hvordan eieren bearbeider tapet, kan vi se hvordan kolonimaktens representanter har behandlet samene uten respekt og utbyttet deres kultur, men også hvordan en kan ta det stjålne tilbake. Márja har selv opplevd hvordan assimileringspolitikken og nedvurderinga av det samiske har påvirket hennes identitet. Dette kommer fram i skildringen av den fargede steinen, en av skattene i skrinet. Den dukket opp da hun og lillesøstera en høstdag var på vei til skolen, men helst ville snu og gå hjem. Steinen lærte Márja å ikke kimse av søsteras hjemlengsel, og den var til trøst i de årene hun selv bodde på internatskole. Den ble en påminnelse om utdanningssystemets viktige rolle i kolonialiseringa og den effekten dette hadde på et personlig plan for selvbilde og følelse av egenverd: «.. vi ble tvunget til å reise bort og gå på skole. Bort fra våre opptråkkede stier, vårt levesett. Til en skole som lærte oss helt andre normer. Som ga oss nye tanker og ny kunnskap og som i innprenta oss at vår måte å leve på var mindreverdig» (Paltto, 2003, s. 214).

Franz Fanon drøfter hvordan personlig identitet dannes i møte mellom kulturer i *Black Skin, White Masks,* et viktig bidrag innen postkolonial teori, der Fanon bygger på egne erfaringer fra den franske kolonien Martinique. Gjennom den hvites blikk gjøres den svarte til objekt. Den svarte lærer å internalisere dette blikket og se på seg selv om mindreverdig (Fanon, 2008). Assimileringspolitikken overfor samene fungerte på en tilsvarende måte. Nedvurderinga av seg selv og sitt folk er en del av Márjas bakgrunn som hun må bearbeide.

Steinen i skrinet hjelper henne, og den endrer funksjon i takt med Márjas økende innsikt. Fra å være en trøstestein mot hjemlengsel blir den seinere en påminnelse om å gi akt på sårbarhet. På nåtidsplanet viser den innsikten i hvordan samene ble påført skam over sin egen kultur, og til sist er den sammen med de andre gjenstandene en kilde til vilje til å bevare denne kulturen.

Assimileringspolitikken og nedvurderinga er nå historie, og selv om ettervirkningene ennå byr på viktige utfordringer, er det i vår tid andre og mer skjulte forhold som opprettholder bildet av samene som «den Andre». Samisk kunsthåndverk og gamle gjenstander knyttet til gammel samisk folketro er blitt verdifulle suvenirer i turistindustrien, slik vi ser i novella. Dette er en tvetydig oppvurdering, for det opprettholder et syn på det samiske som noe spesielt, sjeldent og eksotisk. Bilder av samisk kultur som framhever et liv i pakt med naturen og samiske symboler knyttet til gammel førkristen religion, kan nok minne moderne bymennesker om en førindustriell fortid da menneskene levde i nær kontakt med naturen med mindre stress og fremmedgjøring. På denne måten blir bilder av samisk kultur en påminnelse om fortiden, som vi alle kan ha et nostalgisk forhold til. Et slikt idylliserende og eksotiserende syn, som preger en del velment formidling om samiske emner i mediene og i skolen også i dag, viderefører det typiske skillet mellom «oss» og «dem» og dermed en skeiv maktbalanse. Tvetydigheten i vår tids oppvurdering av det samiske er altså også tematisert i denne novella.

Et nært forhold til naturen trer fram som særlig verdifullt i dette tekstuniverset. Ute i naturen kjenner Márja seg trygg. Her henter hun krefter og opplever kontakt med noe som er større enn seg selv. Det å lade batteriene og hente inspirasjon ved å være ute i naturen, er noe de fleste som tilhører majoritetsbefolkningen i de nordiske land kan kjenne seg igjen i, så på denne måten skildrer Paltto her et forhold til naturen som ikke er genuint samisk. Når det derimot gjelder gjenstandene som Márja verdsetter som verdifulle, og som hun selv forbinder med samisk kultur, er det påfallende at hun synes å være alene om sitt syn i sitt miljø. Det er naturlig at Jarmo, som er finsk og dermed representerer den gamle kolonimakten, kaller dem «det gamle rasket», men Márja må selv erkjenne at det bare er ungene sine hun kan snakke med om skattene sine. Hun savner andre voksne som kan forstå henne og skriver i dagboka: «Hvis jeg hadde fortalt det til Liisa, kusina mi, hadde hun sikkert dødd av latter. Spurt om hele mitt indre liv virkelig var plassert i det gamle rasket der. Og så ville hun sagt at hun anså meg for å være et oppegående og moderne menneske som ikke streba etter materielle verdier» (Paltto, 2003, s. 206). Dette synes på hva «moderne og oppegående mennesker» skal verdsette, kan vi se som en naturlig følge av nedvurderinga av samene. Den samme likegyldige og litt nedlatende holdninga møter hun hos onkelen, som vil brenne opp den gamle sleiva etter oldemora, da Márja ber om å få den. Delvis har hun selv også internalisert slike negative holdninger. Da hun fant lassoringen med sikksakkmønster og symboler på en elvebredd som ungjente, sparka hun først til den og tenkte: «Jaja, man kan jo ikke samle på all slags skitt» (Paltto, 2003, s.210). Senere plukket hun den opp fordi hun ikke kunne få den ut av tankene.

Kultur som forhandling og valg

Som nevnt innledningsvis, viser «Stjålet» en forståelse av kultur som flytende og alltid i endring, slik det uttrykkes hos Homi K. Bhabha. Han avviser ideen om kultur som noe som eksisterer i ren form og opphever dermed den tradisjonelle dikotomien vi kjenner fra tidligere faser i postkolonial teori, der den koloniserte kulturen ses som «den Andre» og defineres som motsats til den dominerende kulturen. Bhabha er særlig opptatt av møter mellom kulturer og hvordan møtene skaper noe nytt. Om dette nye brukes begrepene hybriditet og etterligning. En hybrid er i botanikken en plante som er en krysning mellom to arter. For kulturer innebærer begrepet at det skapes noe nytt ved at noe bevares og noe forkastes, slik at noe nytt oppstår. Márjas oppvåkning er en slik utvelgelsesprosess, og den identiteten hun står fram med på tekstens nåtidplan er tett knyttet til skattene hun har valgt å samle på. Det er påfallende at flere av dem kan knyttes til fasen før koloniseringen, altså til førkristen tid, ved at de har symboler som finnes på samiske runebommer. Runebomma er navnet på tromma den samiske sjamanen, noaiden, brukte for å komme i kontakt med åndeverdenen. Runebommene ble forbudt og brent da samene ble kristnet, men mange er bevart og gir kunnskap om samisk mytologi. Márja opplever at symbolene åpner for kontakt med andre dimensjoner og gir henne tilgang til spesielle krefter. Ved hjelp av lassoringen, der en bjørn og en villrein er tegnet inn, får hun i en drøm kontakt med Himmelskyen, som framstår som et kvinnelig åndevesen. Beinsølja i skrinet har et symbol som forestiller Almmi Nahpi, Himmelens navle, en av de gamle samiske gudene. Den tilhørte Njoammel-Mihkkal, en pasient på pleiehjemmet der Márja arbeider, og som hun har blitt spesielt godt kjent med. Han gir henne den med følgende ord: «Her, lån meg handa di litt. Når du stryker over denne sølja, da kan du klare alt» (Paltto 2003, s.218). Sølja har hjulpet Márja til å komme over sorgen over at mannen hennes døde.

Bildet på neverbiten i skrinet har Márja sett på en stein og tegnet av. Det forestiller et dyr med horn og med stråler som strekker seg ut fra dyret. Márjas gamle tante Iŋgá forteller på dødsleiet om steinen og bildene. Hun har selv fått overført evnen til å helbrede fra den gamle kloke kona Daŋjaš nettopp ved hjelp av kraften fra bildene på steinen. Iŋgá vil overføre denne evnen til Márja og sier: « – Márja, jeg har hatt mye kraft og visdom, men nå har alt tatt slutt. Jeg vet at du har sett bildene, og at du vil videreføre det jeg og Daŋjaš har gjort. Har jeg ikke rett?» (Paltto, s. 217). Márja føler symbolene fra steinen brenne seg inn i kroppen hennes da hun klemmer handa til den døende Iŋgá. Scenen framstår som en slags initiering der Márja får overført evnen til å ta i bruk helbredede krefter. Hun vet ikke hvordan hun skal hente kraft ut av bildene, men hun tenker at dette er noe hun kan øve seg på. Denne åpne holdninga til det å ha helbredende evner er kjent i nordområdene i Skandinavia, og spesielt i samisk og kvensk tradisjon, der det å kunne stoppe blod, helbrede sykdom og det og å kunne gande er velkjente fenomener.

Flere av skattene i skrinet synes å utstråle et lys som flere enn Márja kan oppfatte. Beinsølja hun finner igjen i turistbutikken lyser mot henne slik at til og med butikkdama under seg over det. Når det gjelder messingringen hun finner hengende på ei grein, er det bare hun som kan se den lyse. Hun kjenner at det blir liv i ringen ved hver fullmåne, slik at den varmer handa og armen hennes helt inn til hjertet. Sønnen kan se den døde faren sin gjennom ringen og bruker den som trøst. Disse overnaturlige sidene ved skattene er mest merkbare for Márja. Psykologisk kan de forklares som uttrykk for hennes og sønnens tanker. Samtidig holdes det åpent hvorvidt disse skattene har en egen kraft. Det viktige for Márja er verdien de har på et personlig plan. Hun opplever at de gir henne styrke. Til sist erkjenner hun da også at kraften ikke ligger i gjenstandene i seg selv, men i hennes forhold til dem og i den betydningen hun selv tillegger dem. De lever i minnene hennes, hun bærer dem i sitt hjerte, og hun kan finne nye skatter som erstatter de tapte. Dette er i tråd med en psykologisk forståelse av mange menneskers forhold til gjenstander som gamle arvestykker, smykker, amuletter og vakre steiner. At noe har affeksjonsverdi innebærer at det berører vår identitet.

Det Márja ikke vil ta med seg, er den strenge og livsfiendtlig innstillinga til livet som kom med innføring av kristendommen og ble styrket av læstadianismen, en pietistisk kristendom som stadig står sterkt i mange samiske samfunn. Som vekkelsesbevegelse fungerte læstadianismen positivt ved å bygge opp stolthet blant samene og redde mange fra fattigdom og nød på grunn av alkoholisme, men den medførte også at verdslige gleder og forlystelser ble fordømt og kvinner ble nedvurdert. Joiken ble sett på som synd, mens streng og autoritær barneoppdragelse og menns rett til å underkue kvinner fikk en religiøs begrunnelse. Paltto er selv sterkt kritisk til læstadianismen, (Helander & Kailo, 1999, s. 40). I samlinga *Stjålet* er kritikken særlig tydelig i «Guds tjener» og «Foredraget». I novella «Stjålet» ser vi den i Márjas skildring av moras død: «Vi gråt ikke. Onkel sang en salme og messet om døden, det er syndens straff. Og åh som jeg ønska at jeg kunne falle på kne foran mammas kropp og gråte og be. Be og gråte. Ledsage henne over til den andre siden med mine bønner. Men jeg kunne ikke det – ikke med alle disse bunnfrosne menneskene rundt meg» (Pallto 2003, s. 207).

Disse bunnfrosne menneskene, som ikke viser følelser og som ser på døden som en straff, er hennes søstre og nærmeste familie. I kontrast til dette livsfiendtlige, er Márja åpen om sine følelser og hun fyller barnas hverdag med eventyr og joik, noe messingringen i skrinet inspirerer henne til. Gjennom den opplever hun at månen snakker til henne og formidler joiker og historier. Sammen med studievenninna fra sykepleierskolen som kommer på besøk, drikker hun vin og minnes guttene de sprang etter. I jobben sin på sykehjemmet er hun den som gjerne tar en prat over en kopp kaffe.

Hun føler seg også fremmed overfor den selvopptattheten hun ser rundt seg, og savner aviser som tar opp det folk bryr seg om. Hun undres over hva samepolitikere driver med og mistenker dem for å være like opptatt av å «gjø seg selv» som vennen Jarmo som mest sitter foran TV. Et kraftig snøvær med isede vind får henne til å undres over om det er Himmelskyen som er sint fordi «… vi mennesker ikke setter pris på annet liv enn vårt eget» (Paltto, 2003, s. 2015). Med disse tankene formidler hun bekymring for tendenser til selvopptatthet og egoisme som hun ser i samfunnet rundt seg.

Skrinet som bærer av livshistorie og identitet

Skrinet og gjenstandene i det representerer hver på sin måte Márjas liv. Skrinets symbolske betydning utvides gjennom fortellingen. Som drømmesymbol i psykoanalytisk tradisjon er skrin et kjent bilde på kvinnelig seksualitet, men dette skrinet har en enda videre betydning. Det blå skrinet med gulldekor var en gave Márja fikk av mora si til femtenårsdagen etter et lengre sykehusopphold på grunn av en kraftig influensa som nesten kostet henne livet. På denne måten knyttes skrinet til liv og død. I skrinet lå ikke annet enn en lapp

fra mora der det sto «lægg livet ditt hær», noe som ga skrinet rollen som bærer av Márjas livshistorie og identitet. Dermed er det naturlig at hun opplever å ha mistet både seg selv og sin livskraft da skrinet blir borte «..med det [skrinet] forsvant også alle historiene som var gjemt inni det. Alle ordene, tonene og bildene, lufta og vinden, natta og dagen, smilene og tårene» (Pallto, 2003, s.208).

Det blå skrinet kan som symbol knyttes til samisk mytologi. I det samiske eposet om solsønnens frieri i jettenes land fortelles det om jettejenta som blir stammor til det samiske folket. En av de tre kistene hun tar med seg fra sitt land, er blå (Gaski, 1999, s.16). Blått er også skrinet som manndattera velger i det norske folkeeventyret «Manndatteren og kjerringdatteren». Det blå skrinet som inneholder gull som forgyller både jenta og hennes omgivelser, symboliserer de positive kvinnelige kvalitetene manndattera innehar. Hun er vennlig og varsom, men også uredd, og hun har omsorg for alt levende. Stesøstera er derimot uvøren og brå, selvopptatt og grådig (Asbjørnsen & Moe). At vi finner beslektede motiver i norsk og samisk folkediktning, bekrefter den nære kontakten mellom samisk og norsk kultur i eldre tid. Else Mundal framhever at «kulturelle lån, spesielt også innafor den mytologiske og religiøse sfæren, kan ha gått fra den ene kulturen til den andre» i kulturer som har levd side om side i en lang periode (Mundal, 2004, s. 41). Parallellen mellom stesøstrene eventyret og Márja og Jarmo som par er påfallende. Hun er omsorgsfull overfor alle, men han banner mye og er mest opptatt av egen nytelse og lettjente penger. Han selger Márjas skatter bak hennes rygg. Márjas avdøde mann, Lasse, var derimot varm og forståelsesfull. Egoismen knyttes altså ikke til menn som gruppe.

Noen er det de positive egenskapene som framheves fra det gamle samfunnet er knyttet til kvinnenes rolle. Det gjelder sleiva etter oldemora, Iððebaš, som velsigna den slik at den alltid skulle sørge for mat i huset. Hun hadde selv fått av en fremmedkar som hjalp henne med å føde da hun var alene ute på vidda. Sleiva viser kvinnas viktige rolle som den livgivende, hun var den som holdt liv i familien, fødte barn og førte slekta videre. Det er en slik kvinnelig identitet som er Márjas valg for sitt liv i en moderne hverdag. Hun er ei selvstendig, selvforsørgende kvinne med fagutdannelse som nyter stor anerkjennelse som en dyktig hjelpepleier. Til både pasientene og barna sine overfører hun «forfedrenes myke kjærtegn» ved å være nærværende og omsorgsfull og ved å sørge for deres materielle og ikke minst deres mentale velvære. Dette innebærer gode samtaler over en kaffekopp med de gamle og det å glede barna med joiker og fortellinger, ta dem med på tur og gi dem naturopplevelser. Samtidig er hun åpen overfor barna og kan ta imot deres støtte. Hun tar med seg det som for henne er viktige verdier fra det gamle samfunnet inn i en moderne tilværelse og skaper på denne måte sin egen kvinnelige og samiske identitet.

Oppsummering

Oppsummert kan vi si at Kirste Palttos novelle «Stjålet» er en tekst i samisk tradisjon både i innhold og form. Den kan tolkes som en politisk allegori som gir innblikk hvordan koloniseringen har formet samisk historie og samtid, og den viser utfordringer i å finne sin identitet i en stjålet kultur. Novella formidler en forståelse av kultur og som noe åpent og der hvert enkelt menneske uttrykker sin identitet gjennom sine valg. Det man velger å ta vare på av konkrete gjenstander viser dette. Som særlig viktige verdier, og som kilde til personlig kraft og livsglede, framheves et nært forhold til naturen og respekt og omsorg for alt levende, i kontrast til selvopptatthet og likegyldighet.

Litteratur

Asbjørnsen, P.C. & Moe, J. (1841-1844) «Manndatteren og kjerringdatteren» i *Norske folkeeventyr*. Hentet 13.04.2021 fra http://runeberg.org/folkeven/055.html.

Bhabha, H.K. (2004). *The Location of Culture.* New York: Routledge.

Fanon, F. (2008). *Black Skin, White Masks*. New York: Grove.

Gaski, H. (1999). *VÅJA VÅJA NANA NANA. Samiske tekster.* Oslo: LNU/J.W.Cappelen.

Helander, E. & Kailo, K.(eds.) (1998). *No Beginning, No End, the Sami speak up.* Edmonton, Alta: Canadian Circumpolar Institute In cooperation with the Nordic Sami Institute.

Mundal, E. (2004). «Kontakt mellom nordisk og samisk kultur reflektert i norrøne myter og religion». I Kusmenko, J. (Hrsg.) *The Sámi and the Scandinavians.* Hamburg: Verlag Dr. Kovač.

Samilow, T.K. & Myren-Svelstad, P.E. (2020). «Litteratur og kultur». I *Kritisk teori i litteraturundervisningen.* Oslo: Fagbokforlaget/LNU.

Paltto, K. (2003). «Stjålet». I *Stjålet.* Kárášjohka/Karasjok: Davvi Girji, s. 203-226.

Skåden, S. & Fredriksen, L.T. (2021) Kirste Paltto. Hentet 1.04.2021 fra https://snl.no/KirstePaltto.

Sælen, F. (1941). *Snorre sel.* Bergen: Griegs forlag.

JØDISKE KRIGSERFARINGER I NORSK SAMTIDSLITTERATUR

Unni LANGÅS[1]

Sammendrag. Jødiske krigserfaringer i norsk samtidslitteratur. Jødiske krigserfaringer er de siste ti årene blitt et stort tema i norsk litteratur. Både for barn, ungdom og voksne er det kommet mange bøker som tar for seg holocaust og jødenes situasjon i Norge under andre verdenskrig. Hvilke historier fortelles, og hvordan framstilles fortiden? I denne artikkelen ser jeg nærmere på barneboka *Over grensen* (2012) av Maja Lunde, ungdomsboka *Jenta i veggen. I skjul for nazistene* (2019) av Lena Lindahl og voksenromanen *Dager i stillhetens historie* (2011) av Merethe Lindstrøm. Som litteratur om historiske minner inngår de i den løpende diskusjonen om hvordan fortiden skal forstås, og hva de traumatiske hendelsene betyr for oss i dag. Et felles anliggende er å skape empati og forståelse for krigens ofre, samt å bidra til vår tids diskusjoner om kjønn, etikk og etnisitet. Bøkene legger ulik vekt på relasjonen mellom fortid og nåtid, og de har forskjellig pedagogisk stil, men de benytter alle, mer eller mindre synlig, velkjente motiver og fortellemønstre fra krigsminner og annen litteratur. I artikkelen diskuterer jeg effekten av dette og argumenterer for nødvendigheten av å lese medieringens mekanismer med et kritisk blikk.

Stikkord: *jødiske krigserfaringer, holocaustlitteratur, krigsminner, Maja Lunde, Lena Lindahl, Merethe Lindstrøm*

Innledning

Til tross for at jødenes situasjon under andre verdenskrig tidlig ble dokumentert i klassiske dagbøker og erindringer av blant andre Anne Frank (1947), Primo Levi (1947) og Elie Wiesel (1956),[2] fikk den allmenne interessen for temaet et bredt internasjonalt gjennombrudd først på 1980- og 90-tallet. Startpunktet regnes av mange som tv-serien *Holocaust* i 1978 og fortsettelsen med filmer som *Shoah* i 1985, *Shindler's List* i 1993 og *Life is Beautiful* i 1997.[3] Denne utbredelsen av holcaustrepresentasjoner i massekulturen førte også til en økt oppmerksomhet fra forskning på kulturelle minner (*memory studies*), og holocaust er blitt regnet som 1990-tallets 'universelle trope' (Huyssen, 2000) og felles referansepunkt for sammenlikning av kriger og katastrofer (Rothberg, 2009).

Sammenliknet med denne internasjonale situasjonen, er den økte interessen for jødenes krigserfaringer av litt nyere dato i Norge. Her har det riktignok også tidligere kommet ut viktige bøker om holocaust, så som erindringsbøkene til den tysk-jødiske immigranten Max Tau på 1960-tallet,[4] Herman Sachnowitz' erindringsbok *Det angår også deg* (1976) og Espen Søbyes biografi *Kathe, alltid vært i Norge* (2003), men kulturelle holocaustrepresentasjoner i bred skala har først blitt et fenomen på 2010-tallet. De siste årene har vi fått en rekke bøker, filmer og tv-serier som handler om jødenes situasjon i Norge under krigen. Hvilke historier fortelles, og hvordan framstilles fortiden?

Noen av bøkene er andre eller tredje generasjons gjenfortellinger av foreldres eller besteforeldres erfaringer, så som Nina Grünfeldts *Frida. Min ukjente farmors krig* (2020) og Irene Levins *Vi snakket ikke om Holocaust* (2020). Disse inngår i en sjanger som Marianne Hirsch (2008) har kalt *postmemory*, det vil si litteratur som formidler krigsminner i et transgenerasjonelt forløp. Noen av film- og tv-produksjonene er basert på sakprosabøker, så som Marte Michelets *Den største forbrytelsen* (2014) og *Hva visste hjemmefronten* (2018).[5] Den første er blitt adaptert i filmen *Den største forbrytelsen* (2020), med regi av Eirik Svensson, og

[1] Universitetet i Agder, Kristiansand, Norge. Faglige interesser: minnestudier, traumestudier, modernisme, samtidslitteratur.

[2] *Anne Franks dagbok* kom første gang på norsk i 1952. I forbindelse med 50-årsfeiringen av frigjøringen i 1995 kom den ut i fullstendig utgave. Primo Levis selvbiografiske beretning om oppholdet i Auschwitz, *Hvis dette er et menneske*, kom ut for første gang på norsk i 1990. I 2020 ble *Hvis dette er et menneske*, *De druknede og de bergede* og *Våpenstillstand* relansert under tittelen *Auschwitz-trilogien*. Elie Wiesels selvbiografiske beretning *Natten* kom første gang på norsk i 1971.
[3] *Shoah* er regissert av Claude Lanzmann, *Shindler's List* av Steven Spielberg og *Life is Beautiful* av Roberto Benigni.
[4] *Landet jeg måtte forlate* (Tau 1961), *En flyktning finner sitt land* (Tau 1964) og *På forsoningens vei* (Tau 1967).
[5] Marte Michelets *Hva visste hjemmefronten?* utløste en svært heftig og langvarig debatt. Intensjonen til Michelet er å dokumentere at hjemmefrontens fokus ikke lå i å redde jøder, og at dette kan settes i forbindelse med en etnisk bestemt skepsis til denne folkegruppa. Dessuten hevder hun at de som faktisk reddet jødene med flyktningtransporter over grensen til Sverige, også hadde økonomiske motiver. Boka ga støtet til ikke bare ei motbok fra Elise B. Berggren, Bjarte Bruland og Mats Tangestuen (2020), men også en trussel om rettslig søksmål og krav om at boka måtte trekkes tilbake, fra noen av motstandsmennenes etterkommere. Se for eksempel VG,

den andre har levert stoff til Jon Ewos ungdomsbok *9. april 1940; 8. mai 1945* (2020).[6] Noen legger stor vekt på formidlingen av fakta, men har sterke fiktive trekk, så som Lena Lindahls ungdomsbok *Jenta i veggen. I skjul for nazistene* (2019). Andre bøker og filmer er helt fiktive, så som Merethe Lindstrøms roman *Dager i stillhetens historie* (2011), Maja Lundes barnebok *Over grensen* (2012) og Johanne Helgelands film *Flukten over grensen* (2020), som er basert på Lundes bok.

I litteratur om krigen er det tette koblinger mellom fortidige hendelser og fiktive fortellinger, og intensjonen om å formidle krigserfaringer på en troverdig måte til vår tids publikum, er som regel en del av sjangeren. Krigen som tema har en lang tradisjon i norsk litteratur, både innenfor voksenlitteraturen (Birkeland et al. (red.), 1995) og i barne- og ungdomslitteraturen (Lande og Arneberg (red.), 2015), men etter hvert som avstanden til okkupasjonsårene øker, endres også vilkårene for den litteraturen som blir skrevet. Samtidig med at bøkene henter stoff fra krigen, deltar de i en nåtidig kontekst og har gjerne en etisk og politisk profil myntet på dagens lesere. Dette gjelder også de tre bøkene jeg vil ta for meg her, nemlig *Over grensen*, som ifølge forlaget passer for barn mellom seks og ni år, *Jenta i veggen. I skjul for nazistene*, som ifølge forlaget passer for ungdom mellom 12 og 16, og *Dager i stillhetens historie*, som er en roman for voksne. De henvender seg altså til ulike lesegrupper, men har likevel til felles at de ikke bare påkaller et scenario fra krigens dager, men også griper inn i samtidens diskusjoner av holdninger og verdier.

De tre bøkene er valgt fordi de har den jødiske tematikken felles, men ut over det reiser de også noen spørsmål om måten å forholde seg til krigens ulike skjebner på i dag. Ut fra nyere teorier om kulturelle minner, vil slike tekster delta i forhandlinger om og skape kollektive forståelser av fortiden og dens forskjellige erfaringer. Krigsminnelitteraturen fungerer dermed som en dynamisk og kontinuerlig reforhandling av disse (Rigney, 2005). Dette kan skje i form av inkludering av marginaliserte grupper i de kollektive minnene eller i form av kritisk revisjon og nyansering av de dominerende fortellingene. At jødenes historie i Norge nå får en bred oppmerksomhet i litteratur og visuell kultur, må oppfattes som en erkjennelse av at den hittil har vært tilsidesatt og underbelyst.

I det følgende vil jeg undersøke bøkene til Lunde, Lindahl og Lindstrøm langs hovedsakelig tre dimensjoner. For det første ser jeg på hvordan de håndterer den temporale balansen mellom da og nå, for det andre i hvilken grad en etisk og politisk tematikk vektlegges, og for det tredje hvordan jødisk kultur og identitet blir framstilt. Analysen er inspirert av teorier om hvordan medieringen av minner produserer en intertekstuell komposisjon der den tekstlige og eventuelt visuelle gjengivelsen av historiske hendelser blandes opp med kulturelle konvensjoner (Hirsch, 2008). Det overordnede spørsmålet er derfor hvordan framstillingen av erfaringer og hendelser er preget av medieringens egne mekanismer, det vil si hvilke narrative mønstre og etablerte motiver som preger tekstene, og hvilke konsekvenser dette får for fortidsforståelsen. Jeg vil argumentere for at bøkenes anliggende er å skape empati med den tids ofre, samt å gi innspill til vår tids holdninger til kjønn, etikk og etnisitet, men at de samtidig på hvert sitt vis resirkulerer preetablerte former. Effekten av dette er forskjellig, men krever uansett en kritisk lesemåte.

Over grensen

I Maja Lundes barnebok er handlingen lagt til november 1942, og fortellingen er fortalt i jegform av den tiårige Gerda. Hun bor sammen med mor, far og sin to år eldre bror Otto, samt hushjelpen Klara, i et stort hus et sted i Østfold. Fortellingen starter med at Klara oppdager at det forsvinner mat, og det viser seg snart at foreldrene har gjemt to jødiske barn i kjelleren. Etter at mor og far er blitt hentet av de norske politimyndighetene, finner Gerda og Otto de to barna, Daniel og Sarah, og bestemmer seg for å ta dem med til sin tante i Halden. Der får de hjelp av sin fetter Per og senere grenselosen Knutsen til å rømme videre, og etter flere nervepirrende episoder lykkes det dem til slutt å komme seg over grensen til Sverige. Daniel og Sarah blir gjenforent med sin far (mor er død), og Gerda og Otto vender hjem, der de finner både Klara og foreldrene sine, som har sluppet ut fra fangeleiren Grini.

Fortellingens historiske bakgrunnsstoff er at jødene i Norge fra og med høsten 1942 ble utsatt for systematisk forfølgelse, arrestasjon og deportasjon. I løpet av 1942 og 1943 ble i alt 773 norske jøder sendt til tyske dødsleirer, de fleste til Auschwitz, der bare 38 overlevde. Ved begynnelsen av krigen var det om lag

---

23.2.2021: https://www.vg.no/rampelys/bok/i/Lnjbvp/varsler-soeksmaal-mot-gyldendal. Forlaget vil ikke trekke boka, men har varslet at det vil komme en ny utgave der feilene er rettet.

[6] Ewos ungdomsbok, som henter stoff fra Michelets *Hva visste hjemmefronten?*, ble faktisk trukket fra markedet etter påvisning av faktafeil. Se for eksempel oppslag om dette på tv2s nettside: «Forlag trekker ungdomsbok som siterte Marte Michelets omstridte bok om krigen.» https://www.tv2.no/a/11908699/.

2100 jøder i Norge, og ved folketellingen i 1946 ble det registrert 559. Det var omtrent 1200 som klarte å flykte til Sverige, til dels under svært vanskelige forhold, for rutene over grensen var lagt opp for motstandsmenn, ikke for utrente voksne eller barn. Grenselosene var lokale kjentfolk som hjalp flyktningene under den strabasiøse turen. Ifølge beregninger var ca. 1000 grenseloser involvert i denne aktiviteten, og det var nærmere 50 000 nordmenn som i løpet av krigsårene kom seg i sikkerhet i nabolandet (Bruland, 2017).

Når Lunde forteller om fire barn som mestrer denne flukten på egen hånd, og med bevæpnede soldater og hunder i hælene, er det en fantasifull overdrivelse av det potensielt mulige. Boka har en rekke historisk korrekte elementer, men handlingsforløpet spriker intensjonelt mellom realistisk fortelling og fortettet spenningslitteratur. Spenningen skapes av en bølgende rytme mellom rolige partier og økt intensitet, og jevnlige forsinkelser skaper en dynamisk veksling mellom forventning og innfrielse. Samtidig har teksten en rekke referanser til eventyr og annen litteratur, både i form av motiver og metakommentarer. Når Gerda identifiserer seg med Porthos i *De tre musketerer* og vil gå i krigen for å redde «selveste dronningen av Frankrike» (10), starter det hele i et lekende forhold til alvorlige temaer. Men når leken blir alvor, sammenliknes den igjen med et eventyr: «For dette var så virkelig som det kunne bli, og verre enn noe eventyr jeg noen gang hadde lest» (129).

Den tydeligste henvisningen til den eventyrlige dimensjonen i teksten er det dramatiske høydepunktet i «Wilhelmines paradis» (106), som alluderer til episoden med heksa i «Hans og Grete». Wilhelmine er en tilsynelatende hyggelig gammel dame som tilbyr dem mat og drikke i huset sitt. Bare på hengende håret redder barna seg ut av en tilstand av sløvende tilfredshet hjemme hos henne. Wilhelmine har nemlig fôret dem godt mens hun selv stikker ut for å varsle sine nazistiske kompanjonger. Det er Otto som oppdager at hun har gjemt unna et bilde av Hitler og dermed avslører ondskapen bak fasaden. Også et par dramatiske avledningsmanøvrer har ekko fra en barnelitterær intertekst, for på samme måte som i den store revejakta i *Klatremus og de andre dyrene i Hakkebakkeskogen* (Egner, 1953), løper både Per og Otto i tur og orden av sted for å avlede soldatenes oppmerksomhet, og lykkes med det.

Fortellingen i *Over grensen* har med andre ord klare fiktive trekk, og handlingen er også mer spennende enn troverdig. Bokas prosjekt kan dermed ikke være å få barn til å tro på selve historien, men likevel har den tydelig som pedagogisk mål å både formidle noen historiske realiteter og å fremme etisk og etnisk refleksjon. Det at de to jødiske barna må gjemme seg og flykte fordi de er jøder, er selvsagt et viktig poeng. Men Lunde nedtoner forskjellene mellom de jødiske og de to andre norske barna. Bare i korte trekk kommer barna inn på ulikheter i språk og kultur. Daniel forklarer: «Jiddisch er språket til jødene. Synagogen er kirken vår, og siddur er bønneboka. Det er bare andre ord på ting» (83). Han forteller videre at jødene må jobbe i byen fordi de ikke får lov til å eie jord, og Gerda finner dette både merkelig og urimelig. Hennes tanker får form av et etisk budskap: «Noe var helt feil. Det var feil at mennesker ikke fikk eie jord bare fordi de ikke trodde på Jesus og kalte kirken sin synagoge. Og det var feil at de ikke fikk være i Norge mer» (84). I tråd med strategien om å dempe forskjeller, blir det i flere sammenhenger understreket hvor like barna er, ikke minst Gerda og Daniel, som begge leser den samme boka om de tre musketerer. Disse blir også modeller for barna når de leker krig og finner sammen i valgspråket «én for alle og alle for én» (137).

Gerdas etiske refleksjoner danner i boka en norm for måten å tenke etnisk tilhørighet på vis-à-vis rette og gale handlinger. Hun innser at det ikke bare er de tyske nazistene som står for forbrytelser, men også at den forskjellsbehandlingen som ble praktisert av norske myndigheter, er gal. Slik det er blitt økt fokus på i nyere historieforskning (Bruland, 2003; 2017), ble jødene ikke bare forfulgt av tyske nazister, men de ble også arrestert og deportert av nordmenn i nazistenes tjeneste. Gerda forstår at grensen mellom godt og ondt ikke enkelt og greit kan trekkes mellom nordmenn og tyskere, men at nazismen kan spores på tvers av nasjoner og kulturer. Den norske lensmannen Dypvik kjenner hun som tidligere 17. maitaler på torget, men nå er han sjefen for arrestasjonene. Hennes oppsummering bærer preg av den økende oppmerksomheten som nå er kommet mot de norske myndighetenes deltakelse i jakten på jødene: «Nå var politiet mest opptatt av å gjøre som tyskerne og NS bestemte» (31).

Til og med noen norske, gamle damer havner på feil side av grensen for det etisk akseptable. Både 'heksa' Wilhelmine og to tilsynelatende trivelige damer på toget viser seg å være nazister, og en del av utfordringen som Gerda og de andre barna står overfor, er å utvikle et kritisk blikk for hva ord og handling kan skjule. Samtidig viser det seg at den eneste av de tyske soldatene som får et ansikt, den unge mannen med «de brune øynene» (155), er den som i det kritiske øyeblikket unnlater å forråde dem. Lærdommen er altså at også tyske soldater kan gjøre gode gjerninger, og hva er da en nazist?

Over grensen har også et feministisk sikte i og med at kjønnsrelasjonene skal framstå som balanserte. Her handler det om å vise at både kvinner og menn kan være gode og onde, og at både kvinner og menn deltar i viktige aktiviteter i forsvaret av landet. Mor og far er jevnbyrdige i sitt motstandsarbeid, og begge blir arrestert. Gerda blir framstilt som et meget kjønnsbevisst barn, som reagerer når Daniel mener de ikke kan unnvære Otto på flukten fordi han er gutt (51). Når grenselosen Knutsen dessuten inviterer Otto med i motstandsbevegelsen og sier «Du er en ekte helt, gutt» (164), passer Lunde på å rette opp skjevheten med å la Otto kreve at også søsteren må få være med: «Jeg var bare en feiging. Det var du som var modig» (165). Lundes prosjekt er med andre ord å framstille Gerda som ei handlekraftig og målbevisst jente. Det er i boka ingen historisk kjønnsubalanse som blir gjenstand for kritisk analyse, men snarere en aktuell framstilling av kjønnsrelasjoner preget av idealet om likestilling. Samtidig er Gerdas aktørstatus også en implisitt kritikk av de heltehistoriene som florerer i de kollektive krigsminnene, og som har en svært så maskulin profil.

Jenta i veggen

Lena Lindahls ungdomsbok blander også ulike fortellemåter. I hovedsak er den en pedagogisk framstilling av krigshistorien med fokus på jødenes situasjon, men den er ispedd fiksjonaliserte avsnitt om den virkelige personen Betzy Rosenberg (1919-2004). Hun vokser opp i en jødisk familie i Trondheim og overlever holocaust fordi hun ikke stod på listene da politiet gjennomførte en massearrestasjon av jøder i oktober 1942. Deretter blir hun hjulpet av Arne Haugrønning, som skjuler henne i hytta si på Byneset. Her har han bygget et bittelite, men godt isolert rom i en vegg, og bokas plott er sentrert i Betzys muligheter for redde seg fra nazistene ved å gjemme seg der.

Boka åpner med en fiktiv scene der den allvitende fortelleren skildrer Betzys tanker og følelser når hun sitter full av angst i det lille rommet. Scenen slutter med en cliffhanger, idet Betzy blir sittende sløv og trøtt og lure på om festgjengen på nabohytta, som tilhører den beryktede Rinnanbanden, vil komme og bryte seg inn. Spenningsmomentet blir imidlertid ikke fulgt opp før langt ute i boka, for allerede i det neste kapitlet starter en tekst der fortelleren er blitt hundre prosent pedagog. Bruddet peker inn mot vanskene med å forene de to diskursene på en god måte, og en effektiv spenningsutvikling uteblir.

Boka er et konglomerat av dokumentarisk materiale i form av sitater, fotografier og faktaopplysninger hentet fra offentlige og private arkiver, og den har både fotnoter, litteraturliste, bildeopplysninger og takksigelse til informanter. Samtidig forsøker altså fortellerstemmen å vekke til live de historiske personene ved å gjengi deres indre liv i form av direkte, indirekte og fri indirekte tanke, og dessuten ved å appellere til leseren ved hjelp av retoriske spørsmål og spekulasjoner. I Lindahls konsept er forholdet mellom da og nå for det meste tydelig artikulert som et nåtidsblikk på fortiden. Preteritumformen av verbet signaliserer at fortelleren inkluderer leseren i et nåtidig 'vi', som ser tilbake på det som har hendt, bortsett fra i de scenene der hun ved hjelp av presens prøver å transcendere tidsavstanden: «Betzy sitter inne i veggen» (7). Dette bidrar til at de etiske vurderingene blir framsatt på en direkte måte som lar leseren hele tiden forstå hvor sympatien ligger, nemlig konsekvent hos jødene.

I motsetning til Maja Lundes bok har *Jenta i veggen* mye informasjon om jødenes historie og kultur. Lindahl redegjør for deres situasjon i landet helt siden jødeparagrafen i grunnloven av 1814, som nektet jødene adgang til riket, og for de norske jødenes skjebne under og etter okkupasjonen. Hun skildrer Betzys jødiske storfamilie fra da besteforeldrene innvandret til Norge fra Polen i 1897 og til hun dør i 2004. Vi hører om deres skikker og religion, om morfarens konfeksjonsforretning i Prinsens gate, om foreldrene og den yngre broren, om tanter og onkler. Store deler av familien blir deportert og drept i Auschwitz, og når nordmennene feirer frigjøringen i maidagene i 1945, er familien til Betzy borte. Videre beretter Lindahl om den nazistiske antisemittismen med forfølgelser, gettoer og konsentrasjonsleirer, og hun benytter tidsvitneforklaringer til å skildre scener fra deportasjoner og fangeleirer. De historiske opplysningene er hentet og gjenfortalt fra stort sett velkjent kildemateriale; det er fortellingen om Betzy som er ny.

Jenta i veggen har ingen fiksjonaliserende elementer som konkurrerer med den diskursen som skal ivareta historisk troverdighet. Også levendegjøringen av historiske personer tjener denne interessen, og det samme gjør fotomaterialet, som med sine indeksikalske kvaliteter forankrer det fortalte i fortidig virkelighet. Når det gjelder bokas kjønnsperspektiv, er det likevel interessant å se nærmere på hva nettopp fotografiene formidler. Bilder av kvinner i Betzys familie skiller seg ut ved å forestille vakre, velkledde og smilende personer uten særlig kontekst, mens resten av bildene enten er et par uklare passfotoer av hennes far og bror eller er relatert til nazistene og krigen. Effekten er at kvinnene på den ene siden konnoterer normalitet, intimitet

og menneskelighet mens verden rundt dem er ond og skremmende, og på den andre siden at de også framtrer som avsondret fra samfunnet omkring og synes mest opptatt av å ta seg godt ut. Mennene er primært knyttet til krigersk aggresjon og ondskap, idet flere fotografier forestiller tyske soldater i uniform og oppstilling. Nazisten og torturisten Henry Rinnan er dessuten representert med et helsides foto mens Betzys kjæreste, Arne, bare er gjengitt på et foto av frimerkestørrelse. Selv om disse bildene er valgt ut fra et begrenset arkivmateriale, er det likevel påfallende at de forsterker et konvensjonelt inntrykk av at kvinnene formidler skjønnhet og varme mens mennene representerer organisert makt.

Et annet trekk ved kjønnsframstillingen er at morsfiguren får en sentral posisjon i fortellingen om Betzy, og at denne ikke bare knytter seg til mor Jenny, men blir forsterket av Betzys forhold til tantene sine, Maja, Rosa og Elisabeth. Betzy har flere kvinner som forbilder og identifikasjonsmodeller, og disse blir skildret med moderlighet og femininitet som dominerende karakteristika. Dessuten blir forholdet til mor en ledetråd i boka gjennom en helt konkret, autentisk gjenstand fra Jødisk museum i Trondheim. Når mor Jenny blir tatt, etterlater hun seg en merkelapp med skrift på to sider der det står «Vær ikke ræd» (gjengitt i tekst og på foto på side 79 og 80). I forfatterens framstilling blir ordene «et slags skjold mot det onde» (79), og Lindahl lar Betzy ha disse ordene i tankene både når hun gjemmer seg i den mørke veggen, og når hun etter krigens slutt leter i avisene etter informasjon om familien, og spesielt mor, som ble borte (188).

Å skrive fram jøders erfaringer, og især jødiske kvinners erfaringer, i et litterært og historisk landskap som trenger andre perspektiver enn heltefortellingene, har trolig vært en viktig intensjon hos forfatteren. Samtidig kan vi se at Lindahl har fylt igjen kunnskapshull ved å trekke på to typer konvensjoner, nemlig for det første fotografiets autentifiserende kraft og for det andre fiksjonens affektive potensial. Den første konvensjonen gir fotografiene av kvinnene, som fortrinnsvis er tatt når de har pyntet seg for å gå til fotografen, et inntrykk av at de tilhører en uskyldig verden på avstand fra krigens brutaliteter. Teksten gir et mer nyansert bilde, men fotografiene forteller i sum at kvinnenes interesse er utseende og klær, og at de gjerne poserer for fotografen. Det siste bildet av Betzy, med bildeteksten «Betzy Rosenberg slipper å gjemme seg lenger» (196), er tatt etter krigen og er en bemerkelsesverdig passende illustrasjon til historien om en kvinne som er sluppet fri fra fangenskap. Hun står ung og blid i et åpent vindu med sprosser og har en hvit kjole på seg mot en sort bakgrunn. Konnotasjonene går til uskylden som titter fram i lyset, ja, til et nærmest åndelig vesen som har gjenoppstått fra mørket.

Den andre konvensjonen gir hovedpersonen Betzy tanker og følelser som er oppdiktet, og her blir morsfunksjonen sentral. Med utgangspunkt i et autentisk foto av mor Jenny og barn Betzy, og videre med et påfyll av tilleggsmødre fra tantene, og til slutt med den gjennomgående merkelappen med tekst fra mor, konstruerer boka et forstørret morsportrett. Marianne Hirsch (2008) hevder at et frekvent motiv i holocaustlitteraturen er moren som må forlate barnet sitt, og fantasien om å finne henne igjen. Nettopp utbredelsen av dette motivet gjør at vi må lese slike fortellinger med et kritisk blikk, hevder hun. Som etterminne (*postmemory*) risikerer det å dra veksler på kjente, men lite utforskede forestillinger som tilhører kulturens preetablerte former og spranget mellom tanker og følelser. Enhver kultur har et sett av innarbeidede uttrykksformer som fyller rommet mellom det virkelige og det fantaserte, og konsekvensen er at erindrings- eller kunnskapshull blir tettet igjen ved hjelp av konvensjonelle bilder og fortellinger. Dermed blir etterminnene i mindre grad en dokumentasjon eller verifisering av fortidens personer og hendelser, og i større grad et uttrykk for de etterlattes og publikums emosjonelle behov i nåtiden. I et slikt perspektiv kan det forstørrede morsportrettet i *Jenta i veggen* leses som et initiativ for å kompensere både for kvinnenes underlegenhet innenfor det jødiske patriarkatet og for deres eksistensielle avmakt overfor storsamfunnets antisemittisme.

Dager i stillhetens historie

I fiksjonslitteratur om jødeforfølgelsen under krigen er taushet et tilbakevendende tema. Irene Levins erindringsbok om moren, *Vi snakket ikke om Holocaust* (2020), er et typisk eksempel.[7] Litterært sett har taushet stor fascinasjonskraft, for den legger premisser for et plott som konsentrerer seg om hva tausheten skjuler. Tausheten er spenningsdrivende og gåtefull, og den egner seg derfor til å skape interesse for en fortid med et

[7] Tausheten blir også kommentert av Jakob Lothe, som i *Kvinnelige tidsvitner. Fortellinger fra Holocaust*, skriver: «Mens mange tidsvitner forble tause livet ut, er det karakteristisk for vitnesbyrdene i denne boken at forholdet mellom taushet og fortelling framstår som et *både og* snarere enn et *enten eller*. Selv om det varierer fra tidsvitne til tidsvitne når de tok til å fortelle, dreier det seg for flere av dem om en periode på mer enn 50 år» (Lothe, 2013, s. 38).

ofte traumatisk innhold. Dette er temaet og det narrative grepet i Merethe Lindstrøms roman *Dager i stillhetens historie*. Den handler om det eldre ekteparet Simon og Eva, som har holdt sannheten om hans fortid skjult for sine døtre. Simon er en jødisk overlevende etter holocaust, og romanen skildrer fra Evas synsvinkel en konstant uro ved å leve i en tilstand av fornektelse. Overfor sin kone har Simon tidligere vært åpen, men nå lider han av demens, noe som gjør ham enda mer taus enn før.

Til Simons taushet har Lindstrøm dessuten føyd en hemmelighet som Eva selv bærer på, nemlig en historie om et barn hun fikk før hun traff Simon, og som hun valgte å adoptere bort. Hennes konstante følelse av savn bringer en nåtidig dimensjon av mor-barn-forholdet inn i tematikken og setter den påtvungne atskillelsen av jødebarna fra deres mødre i relieff. I tillegg blir Simons jødiske bakgrunn ikke bare en fortidig problematikk, men et tema med fornyet aktualitet siden ekteparet blir konfrontert med den latviske hushjelpen Marijas antisemittisme. I starten av romanen blir deres reaksjon på dette lagt inn som spenningstriggende antesipasjoner av at noe skjedde, uten at det blir fortalt hva, og når det kommer for en dag at hun ble avsatt, framstår det fremdeles uklart hvorfor. Overfor de tre døtrene forblir denne hendelsen også holdt hemmelig, for ellers må de jo få vite om resten av historien, men for leseren blir gåten etter hvert oppklart.

Handlingen i romanen er altså lagt til nåtiden og er fortalt av Eva i en temporal blanding av presens og preteritum. Hun forteller om livet her og nå samtidig som hun reflekterer over sine egne og Simons minner, som han har fortalt om før han ble dement. Familien til Simon skjulte seg i en leilighet i en middels stor sentraleuropeisk by, og mens nesten alle slektningene hans ble utryddet, klarte den nærmeste familien å redde seg. Spesielt husker han en tante og en fetter, som i romanen kommer til å fungere som prototypene på den jødiske skjebnen. I Simons hukommelse, eller snarere fantasi, figurerer tantens koffert som et spor etter det som er blitt borte, og en metonymi for fetteren, det lille barnet, som Simon etter krigen forsøker å finne, og som til slutt viser seg å være omkommet i Theresienstadt. Simon forestiller seg hvordan de to er blitt deportert: «Men på endestasjonen, der de tvinges ut, rives av toget sammen med alle de andre, blir den tatt fra henne. Kofferten slenges i en haug med andres bagasje» (197). Til slutt står gutten alene igjen, og mor er forsvunnet: «Mens han venter, noe annet kan han jo ikke gjøre, på at hun skal føres tilbake til ham» (198). Separasjonen fra mor og forventningen om en gjenforening ligger i dvale hos den lille gutten mens leserens holocaustkompetanse gjør det unødvendig å forfølge tematikken.

Som i *Jenta i veggen* spiller fotografier en viktig rolle i Lindstrøms roman, men her har vi i stedet for en fototekstuell komposisjon en rekke ekfraser. Generelt blir beretninger om andre verdenskrig regelmessig understøttet av svart-hvitt fotografier, men i litterære tekster blir disse bildene ofte beskrevet med ord. Fotografienes mediespesifikke kvaliteter er at de bærer spor av fortid, enten som indeksikalske tegn for kollektive minner eller som påminnelser om mer private erfaringer, og disse egenskapene kan den verbale uttrykksformen spille på. I tillegg er ekfrasens funksjon gjerne å levendegjøre et statisk uttrykk ved å føye en fortelling til det visuelle utsnittet (Armstrong and Langås (eds.) 2020). Lindstrøm bruker ekfraser av fotografier både for å supplere Simons hukommelse og beretning om fortiden, og for å bearbeide Evas elegiske minne om sønnen hun ga fra seg.

Lindstrøms roman viser hvordan jødenes krigserfaringer utgjør et stadig levende kildemateriale for nye fortolkninger. Men den viser også hvordan disse kildene har en nokså stabil form. Nye kilder kommer sjelden for dagen, så derfor er det gjerne slik at de samme motivene blir brukt om og om igjen. Dessuten ser det ut til at de jødiske vitnesbyrdene i stor grad er ganske like, og at det derfor eksisterer en rekke fortellinger med noenlunde samme innhold og form. Dette fenomenet er noe Annette Wievorka peker på i en artikkel om franske vitnesbyrd fra andre verdenskrig. Hun skriver at de første vitnesbyrdene fra overlevende etter deportasjonene hadde nøyaktig samme struktur. De starter med arrestasjon og opphold i fengsel og interneringsanstalt. Så kommer reisen og ankomsten til leiren. Her skiller jødetransportene seg fra de andre, for ved ankomsten blir de jødiske familiene separert etter kjønn. Deretter følger en rekke korte og vanligvis kronologisk ordnede kapitler om livet i konsentrasjonsleiren, så som opprop, mat, promiskuitet, arbeid, leirhierarki og de mange nasjonalitetene. Vitnesbyrdene ender som regel med frigjøringen fra leiren og av og til med den overlevendes hjemkomst (Wievorka, 1994, s. 28).

I tillegg til denne strukturelle likheten på vitnesbyrdene kommer de motiviske, altså et sett av gjenstander og situasjoner som utgjør deres substansielle ingredienser. Derfor risikerer medieringen av etterminner (*postmemory*) å falle tilbake på kjente kulturelle forestillinger fra et 'varehus av preetablerte uttrykksformer'

(Hirsch, 2008).[8] I Lindstrøms roman har vi blant annet de karakteristiske koffertene som blir et eget deportasjonstegn kjent fra fotografier og holocaustmuseenes utstillingsmontre, gjemmesteder i leiligheter, vegger og kott, angst for å bli funnet, deportasjon med tog eller båt, ankomst til konsentrasjonsleiren, den smertefulle avskjeden fra mor og hennes forsvinning, barn og andre familiemedlemmer som rives fra hverandre, og ikke minst sorg, skam og skyld for å ha overlevd. Dessuten handler det om den hyppig rapporterte opplevelsen hos traumatiserte personer om å leve samtidig i to verdener etter frigjøringen, nemlig traumets da og fortsettelsens nå (Langer, 1995).

I litteratur om etterminner er det narrative mønsteret også preget av erindringsoverføring fra en generasjon til en annen, det vil si at foreldre formidler sine erfaringer til barna, som igjen kan formidle til sine barn, og så videre (Hirsch, 2008). Denne formen for transgenerasjonell tradering blir gjerne omfattet med positive vurderinger, og de primære vitnene, det vil si de som levde under krigen, opplever å ha – og også å bli pålagt – et moralsk ansvar for å fortelle om sine erfaringer (Laub, 1992). I Lindstrøms roman blir denne transgenerasjonelle overføringen blokkert, og et viktig anliggende i boka er å belyse årsaker, konsekvenser og etiske dilemmaer knyttet til dette.[9]

Et annet viktig anliggende er antisemittismens utbredelse og uttrykksformer i dag. Hushjelpen Marija blir beskrevet i svært positive ordelag, og hun blir stadig tettere knyttet til det eldre ekteparet. Det kommer derfor som et sjokk på dem at hun har antijødiske holdninger, noe som avsløres i hennes kommentar til en nabo som både hun og Eva irriterer seg over: «Han er vel jøde» (174). Evas påfølgende refleksjoner er interessante ikke minst fordi de åpenbart står i gjeld til Hannah Arendts[10] kjente betraktninger over ondskapens banalitet og det overfladiske, tomme og klisjéaktige i språk og tenkemåte:

> Det hun sa var banalt, som et barn som gjenforteller et eventyr og ramser opp andres ord, stiliserte og knappe, det blir en overtydelig enetale der hvert ord henter fram det neste, alt må huskes i rekkefølge, fordi denne rekkefølgen er den eneste logikken som finnes i historien. Den finnes bare innenfor sin egen tvungne nevrotiske ramme, sin egen tautologi. Hatefullt og enkelt. Klisjeenes enkelhet, oppbrukte ord, de slitte frasenes språk. Om dem (174).

Ved å sette datidens jødeforfølgelser opp mot nåtidens mer skjulte holdninger, bringer Lindstrøms roman en stemme inn i den offentlige diskusjonen om etnisitet. Konflikten mellom det eldre ekteparet og deres latviske hushjelp peker ut mot strømninger i samfunnet for øvrig og skal fungere som en påminnelse om den skjøre forbindelsen mellom ord og handling. Det forhold at antisemittismen blir uttalt av en kvinne fra Latvia, kan imidlertid dirigere søkelyset vekk fra norske forhold og mot de østeuropeiske arbeidsinnvandrerne, 'de andre'. Dette kan selvsagt i sin tur lede til antakelser om at antisemittismen står sterkt i Baltikum, og at den blir importert til Norge. Men slik jeg leser romanen, blir den etniske bakgrunnen til Marija ikke brukt til å gjøre henne representativ for sin kultur, og jeg kan heller ikke finne noen spor i resepsjonen av romanen som foreslår en slik kobling.[11] Utlevert blir bare hun og ingen annen, og for Lindstrøm ser poenget heller ut til å handle om overraskelsen over de uventede holdningene samt den språklige analysen.

---

[8] Hirsch refererer her til kunsthistorikeren Aby Warburg, som bruker begrepet «storehouse of pre-established expressive forms» i det han kalte «iconology of the interval», «the space between thought and the deepest emotional impulses» (Hirsch, 2008, s. 108). I hennes lesning er det fotografier som utgjør disse preetablerte formene, mens det for meg synes like aktuelt å inkludere tekstaspekter som motiver og narrative mønstre i dette begrepet.

[9] Nora Simonhjell (2012) diskuterer tausheten i lys av de ulike erindringssporene som romanen risser opp, og som et viktig bidrag til forståelsen av aldringsprosesser. Hun legger vekt på den åpenheten som Lindstrøms tekst legger til rette for i vurderingen av balansen mellom taushet og tale. Dean Krouk (2017) diskuterer romanens sammenbrudd av erfaringsoverføring og tolker Simons taushet som en måte å gjenforenes på med sin traumatiske fortid og tidligere identitet. I stedet for å tale, er han trofast mot sitt traume.

[10] Til sammenlikning skriver Arendt: «It is indeed my opinion now that evil is never 'radical,' that it is only extreme, and that it possesses neither depth nor any demonic dimension. It can overgrow and lay waste the whole world precisely because it spreads like a fungus on the surface. It is 'thought-defying,' as I said, because thought tries to reach some depth, to go to the roots, and the moment it concerns itself with evil, it is frustrated because there is nothing. That is its 'banality'» (Arendt, 2007, s. 480).

[11] Anne Line Bryhni (2011) tar opp spørsmålene om arbeidsinnvandring og antisemittisme i sin masteroppgave. Hun drøfter Marijas holdninger i lys av aktuell forskning på antisemittisme både i Norge og i andre land. En interessant vri på tematikken har amerikaneren Dean Krouk, som mener at ekteparets taushet om deres latviske hushjelp kan leses som en slags dårlig samvittighet: «This can be read as emblematic of a larger Norwegian silence or shame about the difficult conditions of guest workers in the Norwegian economy» (Krouk, 2017, s. 355).

Avslutning

Forholdet mellom da og nå i *Over grensen* er fordelt slik at hele handlingen er lagt til fortiden, mens refleksjoner og vurderinger av etisk og feministisk karakter er preget av og peker inn i nåtiden. Den lett synlige blandingen av realistisk og fantastisk fortellemåte, av historisk stoff og spenningslitteratur, gjør at den fortidige historien ikke framstår som det pedagogisk viktigste grepet. Det er ikke bokas anliggende at leserne først og fremst skal tro at fortellingen er sann slik den blir fortalt, men i stedet at de verdiene som formidles, framstår som riktige. Den jødiske identiteten til barna blir forklart som årsaken til forfølgelsen, men ellers tones de jødiske kulturtrekkene ned til fordel for en framheving av likheter mellom alle barna. Den etiske grensen mellom gode og onde gjerninger trekkes ikke mellom nordmenn og tyskere, men mellom nazister og andre, samtidig som det også blir stilt spørsmål ved om tyske soldater alltid er nazister. Kjønn blir tematisert i måten gutter og jenter handler på, ikke så mye i hvordan de ser ut eller hvilke egenskaper de har, og normen i kjønnsframstillingen er likestilling.

Forholdet mellom da og nå i *Jenta i veggen* er fordelt slik at vekten ligger på det historiske stoffet, men samtidig er det tydelig formidlet fra et nåtidsperspektiv. Den sterkt aksentuerte og allvitende fortelleren har et klart pedagogisk siktemål og bruker de fiktive grepene til å underbygge autentisiteten i det fortalte. Fiksjonselementene består i hovedsak i å dramatisere Betzys liv og de farene hun utsettes for, og intensjonen er å skape empati med en skjebne som blir offer for etnisk basert urett og overgrep. Det er lagt stor vekt på å formidle jødenes kultur og historie, og Lindahl gir innblikk i ulike sider ved det å identifisere seg som jøde. Det er lett å tolke etikken i boka, som formidles eksplisitt, men som holder seg på et enkelt nivå. Nazistene er onde, enten de er nordmenn eller tyskere, og mennesker i gråsoner eller etiske dilemmaer blir leseren ikke konfrontert med. Kvinnene i bildematerialet står fram som individuelle og vakre, mens mennene i større grad er plassert i sosiale, organiserte og krigsrelaterte omgivelser. Morsfiguren oscillerer mellom eksessiv tilstedeværelse i form av stedfortredere, og et uopprettelig fravær. Hun får en viktig og forstørret representasjon, noe som kan tolkes som en mulig effekt av en nåtidig kritikk av datidens patriarkat og en kvinnelig underrepresentasjon i krigslitteraturen.

Forholdet mellom da og nå i *Dager i stillhetens historie* har innslag av ibsensk metode, for det er hendelser i fortiden som setter sitt preg på og styrer handlingsforløpet i nåtiden. Romanen er helt og holdent fiktiv, men samtidig er det velkjente holocaustmotiver og narrative strukturer som konstituerer plottet og tematikken. Romanen har ingen intensjon om å korrigere eller supplere etablert historieformidling. I stedet foretar den en utforsking av reaksjonsmønstre og medmenneskelige relasjoner som aldri unnslipper hjemsøkelsen. Samtidig er antisemittismen ikke bare forankret i nazismen og hendelsene under krigen, men oppdatert til en relevant tematisering av tilsvarende holdninger i dag. De antijødiske holdningene legges i munnen på den latviske hushjelpen, noe som kan åpne for et nytt etnisk perspektiv på tematikken, men uten at dette blir utviklet. Kjønnsproblematikken i denne romanen er ikke like uttalt som i *Over grensen* og *Jenta i veggen*, men antydes i de vanskelige overveielsene som Eva blir brakt inn i når hun må adoptere bort sitt barn, og som forsterkes av vissheten om at for noen var dette et valg de ikke stod fritt til å ta.

I alle bøkene er fortidsframstillingen preget av medieringens mekanismer, det vil si intertekstuelle henvisninger og inkorporeringer av preetablerte verbale og visuelle former. Den mest synlige og enkleste formen er selvsagt den som brukes i *Over grensen*, der eventyrreferansene er svært tydelige og spenningsromanens oppbygning overskygger den realistiske handlingen. Fiksjonaliseringen i denne boka gjør leserne oppmerksomme på at det fortalte er en tenkt historie, selv om det nok er meningen at de skal leve seg inn i handlingen, og de reelle etiske og politiske (feministiske) verdiene blir uttrykt eksplisitt i tanke og tale. Ungdomsboka *Jenta i veggen* klargjør med sin tydelige fortellerstemme at det fortalte er formidlet på temporal avstand, og fiksjonaliseringen av hovedpersonen brytes jevnlig opp av den pedagogiske diskursen. Effekten blir en form for opplyst empati, men samtidig kan de kjønnsmarkerte fotografiene og den konvensjonelle morsframstillingen stabilisere stereotypier. I *Dager i stillhetens historie* er referansene til holocaust i høy grad preget av gjenbruk, men dette framstår ikke like eksplisitt som i de to andre bøkene. Minnene som rulles opp om Simons fortid, har narrative forbilder i vitnesbyrd fra overlevende, et sett av faste motiver fra ulike holocaustfortellinger og en intertekstuell forbindelse til Arendt i tolkningen av antisemittismens banalitet. Effekten er at romanens hovedfokus ikke ligger på historiens realiteter, men på fortidens betydning i personenes etterliv. Med den typisk holocaustrelaterte tausheten som tematisk omdreiningspunkt skaper Lindstrøm en fiksjon med komplekse forbindelser mellom da og nå.

Litteratur

Arendt, H. (2007). *The Jewish Writings.* Edited by J. Kohn and R. H. Feldman. New York: Schock Books.

Armstrong, C. I. and U. Langås (eds.) (2020). *Terrorizing Images. Trauma and Ekphrasis in Contemporary Literature*, Berlin: de Gruyter.

Birkeland, B. et al. (red.) (1995). *Nazismen og norsk litteratur*. Oslo: Universitetsforlaget.

Brovold, M. (2020). *Jødiske motiver i norsk litteratur ca. 1800-1970.* Oslo: Ph.d.-avhandling, Universitetet i Oslo.

Berggren, E. B., B. Bruland, og M. Tangestuen (2020). *Rapport frå ein gjennomgang av* Hva visste hjemmefronten? Oslo: Dreyers forlag.

Bruland, B. (2003). Det norske holocaust. Jødedeportasjonene under krigen. P2-akademiet. Oslo: Transit.

Bruland, B. (2017). *Holocaust i Norge. Registrering, deportasjon, tilintetgjørelse*. Oslo: Dreyers forlag.

Bryhni, A. L. (2011). *«Det er overraskende enkelt å ikke si noe.» Om fortidens ringvirkninger og kulturmøter i Merethe Lindstrøms roman* Dager i stillhetens historie. Masteroppgave, Universitetet i Oslo.

Egner, T. (1953). *Klatremus og de andre dyrene i Hakkebakkeskogen*. Oslo: Grøndahl.

Ewo, J. (2020). *9. april 1940; 8. mai 1945*. Oslo: Vigmostad og Bjørke.

Frank, A. (1952). *Anne Franks dagbok*. Oversatt av Inger Hagerup. Stavanger: Dreyers forlag.

Grünfeldt, N. (2020). *Frida. Min ukjente farmors krig*. Oslo: Aschehoug.

Hirsch, M. (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, 29.

Huyssen, A. (2000). Present Pasts: Media, Politics, Amnesia, *Public Culture*, Vol. 12, Number 1.

Krouk, D. (2017). Falling Silent. Holocaust Trauma and the Breakdown of Postmemory in Merethe Lindstrøm's *Dager i stillhetens historie* (2011). *Edda*, nr. 4.

Lande, A. K. og S. Arneberg (red.) (2015). *På flukt, på vent, på eventyr? Kari Skjønsberg-dagene 2015*. Oslo: Nasjonalbiblioteket.

Langer, L. L. (1995). *Admitting the Holocaust: Collected Essays*. Oxford and New York: Oxford University Press.

Laub, D. (1992). An Event without a Witness: Truth, Testimony and Survival, D. Laub and S. Felman: *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York and London: Routledge.

Levi, P. (1990). *Hvis dette er et menneske*, oversatt av Tommy Watz. Oslo: Document.

Levin, I. (2020). *Vi snakket ikke om Holocaust - mor, jeg og tausheten*. Oslo: Gyldendal.

Lindahl, L. (2019). *Jenta i veggen. I skjul for nazistene*. Oslo: Cappelen Damm.

Lindstrøm, M. (2011). *Dager i stillhetens historie*. Oslo: Aschehoug.

Lothe, J. (red.) (2013). *Kvinnelige tidsvitner. Fortellinger fra Holocaust*. Oslo: Gyldendal.

Lueg, K. and M. Wolff Lundholt (eds.) (2020). *Routledge Handbook of Counter-Narratives*. London and New York: Routledge.

Lunde, M. (2012). *Over grensen*. Oslo: Gyldendal.

Michelet, M. (2014). *Den største forbrytelsen. Ofre og gjerningsmenn i det norske Holocaust*. Oslo: Gyldendal.

Michelet, M. (2018). *Hva visste hjemmefronten? Holocaust i Norge: varslene, unnvikelsene, hemmeligholdet*. Oslo: Gyldendal.

Räthel, C. und S. von Schnurbein (Hrgb.) (2020). *Figurationen des Jüdischen. Spurensuchen in der skandinavischen Literatur*. Berlin: Berliner Beiträge zur Skandinavistik, Band 27.

Rigney, A. (2005). Plenitude, scarcity and the circulation of cultural memory, *Journal of European Studies* 35(1).

Rothberg, M. (2009). *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press.

Sachnowitz, H. (1979). *Det angår også deg*, fortalt til Arnold Jacoby. Oslo: Cappelen.

Simonhjell, N. (2012). "Ordene er inngangen til ham. Om minne, tagnad og traume i Merethe Lindstrøms roman *Dager i stillhetens historie*" (2011), *Norsk litterær årbok*. Oslo: Samlaget.

Søbye, E. (2003). *Kathe, alltid vært i Norge*. Oslo: Oktober.

Tau, M. (1961). *Landet jeg måtte forlate*, erindringer. Oslo: Aschehoug.

Tau, M. (1964). *En flyktning finner sitt land*, erindringer. Oslo: Aschehoug.

Tau, M. (1967). *På forsoningens vei*, erindringer. Oslo: Aschehoug.

Wievorka, A. (1994). On Testimony, G. H. Hartman (ed.): *Holocaust Remembrance. The Shapes of Memory*. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell.

FORANKRING OG FLYT. STADER OG STADTILKNYTING I TRE ISLANDSROMANAR AV METTE KARLSVIK

Svein SLETTAN[1]

Abstract. Forankring og flyt. Stader og stadtilknyting i tre islandsromanar av Mette Karlsvik. Artikkelen tar for seg litterære representasjonar av stader i romanane *Bli Björk* (2011), *Prinsland* (2012) og *Varmá* (2016) av den norske forfattaren Mette Karlsvik (f. 1978). Romanane blir analyserte med basis i tre teoretiske inngangar til tenking om stader, éin for kvar roman. Analysen av *Bli Björk* tek utgangspunkt i ei fenomenologisk stadtenking med vekt på djupe og eksistensielle meiningstilknytingar mellom menneske og stader. I analysen av *Prinsland* er referanseramma sosiologisk, og vekta ligg på korleis stadtilknyting og stadkjensle kan sjåast som noko flyktig og foranderleg i globaliseringas tidsalder. *Varmá* blir analysert med fokus på forholdet mellom menneske og natur på ein stad, med linjer til økokritikken.

Nøkkelord: *Mette Karlsvik, steder, stedsteori, norsk litteratur, Island.*

Stader er viktige i Mette Karlsviks forfattarskap. I ein særprega prosa som sameinar ein nøktern sans for det saklege med stor poetisk kraft, skriv ho om korleis menneske knyter seg til natur og ting og både formar og blir forma av stader. Denne litterære stadutforskinga ser ut til å ha funne eit spesielt tenleg landskap på Island. Stadig vender Karlsvik tilbake dit. Den sterke litterære interessa hennes for Island – i eit breitt spor som omfattar både landskap, dikting, historie og politikk – er oppsiktsvekkande i norsk samtidslitteratur. I tidsspennet 2011-2019 har ho publisert fire romanar med handling lagt til Island og ei omfattande reportasjebok om landet, i tillegg til ei samling lyriske prosatekstar med motiv frå både Noreg og Island. Og Karlsviks Island-interesse er altså også ei interesse for noko allment – nemleg ein trong til å fange inn litterært noko om kva *stader* betyr for menneska, dette som er blitt kalla "jordens svar på vårt ønske om å komme i rette med livet på jorden, et ønske som ytrer seg i en søken etter steder" (Greve, 1996, p. 20).

I denne artikkelen vil eg undersøke Karlsviks litterære representasjonar av stader og stadtilknyting i tre av islandsromanane hennes. Det gjeld den biografiske romanen *Bli Björk* (2011), der artisten Björk Guðmundsdóttir og far hennar, Guðmundur Gunnarsson, står i sentrum. Det gjeld den fleirmediale romanen *Prinsland* (2012), som er ein slags migrasjonsroman om identitetssøking, illustrert av Svein Størksen. Og det gjeld *Varmá* (2016), som følgjer fleire generasjonar på garden Reykjakot ved elva Varmá søraust for Reykjavik.

Dei tre romanane er interessante å lese opp mot kvarandre med tanke på framstillinga av stader. Island som setting integrerer gammalt og nytt på ein engasjerande måte. På den eine sida har vi ein kontinuitet frå urtida til i dag med vulkanske krefter som har skapt og skaper landet, og vi har dei gamle livsmønstra frå bondesamfunnet, nært knytte til naturen. På den andre sida har vi Islands modernisering etter 1945, med industrialisering, urbanisering, høgteknologisk militæraktivitet og innlemming i ein global mediekultur. Mot eit slikt spenningsmønster viser *Bli Björk*, *Prinsland* og *Varmá* oss ulike versjonar av forholdet mellom menneske og stader.

Men før vi vender oss til dei tre romanane, skal vi sjå på tre inngangar til tenking om stader som kan gi ei ramme for analysen av tekstane.

Tre inngangar til stader

I teorifeltet som befattar seg med det menneskelege forholdet til stader, utgjer den fenomenologiske tradisjonen eit viktig utgangspunkt. Her har ein vore oppteken av korleis relasjonen til stader påverkar livskjensle og identitet hos menneska, og framheva dei djupe og relativt stabile meiningsspora som knyter oss saman med stader.

Ein sentral referanse er Martin Heidegger og essayet hans "Bauen Wohnen Denken" (1951). Her blir det å byggje og bu sett som ein primær meiningsskapande faktor i eksistensen. Å utvikle ei djup og sterk

[1] Svein Slettan is Professor at the University of Agder, Norway, and the current leader of *Centre for Norwegian Studies Abroad* (Senter for norskstudier i utlandet, SNU) at the University of Agder.

tilhøyrsle til ein stad er å realisere seg sjølv som menneske. Og tilhøyrsle får ein gjennom å *byggje*, som er noko meir enn eit teknisk omgrep. Det handlar om å "ta inn" ein stad så djupt og meiningsfylt at dei grunnleggjande dimensjonane i eksistensen – med Heideggers ord: "jord og himmel, udødelige og dødelige" (2000, p. 39) – finn sin plass der. Hos Heidegger blir altså den meiningsfylte staden noko langt meir enn fysisk realitet og teknisk-materiell funksjonalitet. Han blir knytt til noko sublimt, får ein høgare himmel over seg, og er djupt innleira i levd liv og menneskeleg skaparevne. Tilknytinga til ein stad er vidare for Heidegger også basis for skapinga av rom. Staden samlar og blir forankringspunkt i eksistensen, og samtidig opnar han seg mot eit rom som han konstituerer, og som får meining ut frå staden. Rommet er altså her ikkje det første og mest grunnleggjande. Det er stadene som skapar rommet.

Mange har bygd vidare på Heidegger i den fenomenologiske stad-tenkinga. Eg nemner berre éin her: Edward Casey, forfattar av til dømes *Getting Back into Place* (1993) og *The Fate of Place* (1997). Casey orienterer seg breiare enn Heidegger, som synest leggje mest vekt på heim-stad, langvarig tilhøyrsle og tradisjon. Hos Casey er interessefeltet *all* sansing av og meiningstilknyting til stader, også nye stader. Den sansande kroppen er sentral. Når staden blir til for oss gjennom vårt kroppslege, sansande møte med han, oppstår ein dynamikk mellom vårt liv og den sosiale og materielle kulturen som finst på staden. Persepsjonen er innstilt mot heilskapleg forståing av stader, forma som han er av den horisonten av levd liv som finst i oss, og av sansespelet i heile den levande kroppen. Og gjennom kroppens rørsler knyter vi oss til staden på mangfaldige måtar, samtidig som staden igjen pregar oss gjennom sine ting og sitt "minne" av opplevingar, historier, språk og tankar. I *bustaden* er kropp og omgivnader i særleg grad vovne saman: "Built places, then, are extensions of our bodies. They are not just places […] in which these bodies move and position themselves. Places built for residing are rather an enlargement of our already existing embodiment into an entire life-world of dwelling" (Casey, 2009, p. 120). Slik blir forholdet til stader av eksistensiell betydning for mennesket: "At leve, er at leve lokalt, og at vide er først og fremmest at kende til de steder, hvor man lever" (Casey, 2010, p. 94). Det eksistensielle forholdet til stader er blitt abstrahert og fortrengt i vestleg tenking, hevdar Casey, og slår til lyd for ei rehabilitering av staden, også i ei verd prega av globalisering.

Den andre tradisjonen eg vil nemne innanfor teoretisk tenking om stader, er sosiologisk orientert. Her er ein mindre oppteken av å filosofere over djup og eksistensiell forankring til stader. Interessa har i større grad vore korleis stader er prega av forandringsprosessar i moderniteten, historisk, kulturelt og materielt. Tanken er at aukande mobilitet på alle plan fører til at ein vil "veksle mellom ulike stedsfølelser og -identifikasjoner, på en måte som kan svekke den dypere tilhørigheten til ett sted" (Røe og Vestby, 2013, p. 47). Konturane av dei stabile lokale meiningsmønstra som har utgjort ein stad i folks medvit, forvitrar. Eller vinkla i meir konstruktiv retning: Stader framstår i stadig større grad som *møtestader* for eit mangfald av diskursar, som i liten grad har med historia til den einskilde staden å gjere, men som dukkar opp der som følgje av aukande mobilitet og nye kommunikasjonsformer.

Sosiologen Zygmunt Bauman har i ei rekke skrifter skildra dei store omdanningane av livsforhold i tiåra rundt årtusenskiftet, den epoken han etter kvart kallar den flytande moderniteten ("liquid modernity"). Den stadig lausare tilknytinga til stader er eitt av fleire karakteristika. "Vi er vitne til nomadelivets hevn over territorialitetens og bosettingens prinsipp," skriv han i boka *Flytende modernitet* (2001, p. 24). Han ser utviklinga som uttrykk for eit maktspel drive fram av verdsomspennande økonomiske og politiske interesser. Jo lausare tilknyting til stad og tradisjon, jo meir fleksibel og styrbar. Gong på gong peikar Bauman på korleis eldre tiders relative stabilitet i forhold til tilhøyrsle på ein stad, er erstatta av ei rastlaus livshaldning utan sterke bindingar til stader: "Det finnes ingen 'naturlige grenser' lenger, og heller ingen opplagte steder å okkupere. Uansett hvor vi er i øyeblikket, kan vi ikke unngå å vite at vi kunne ha vært et annet sted, slik at det er mindre og mindre grunn til å være på et spesielt sted" (Bauman, 2006, p. 95).

Geografen Doreen Massey peikar også på den aukande tendensen til opning, forandring og globalisering av stader, men med ei meir positiv orientering. I artikkelen "A Global Sense of Place" (i dansk omsetjing: "En global fornemmelse for sted") (1997) refererer ho til sitt fleirkulturelle nærmiljø i London, Kilburn, der folks tilhaldsstader og relasjonsmønster er "kolossalt forskellige" (2010, p. 142). Skal ein her kunne snakke om ein stad med visse karakteristika, må det det utoverretta og globale vere viktig. Kilburn blir dermed eit døme på noko allment ved stader i dag, iallfall slik dei framstår i den vestlege verda:

> Frem for at tænke på stederne som områder med grænser omkring kan man forestille sig dem som artikulerede bevægelser i netværk af sociale relationer og opfattelser, men hvor en stor del af disse relationer, oplevelser og opfattelser er konstrueret i langt større målestok end det, vi tilfældigvis i et givent øjeblik afgrænser som stedet selv, hvad enten det er en gade eller et område eller sågar et kontinent (ibid., p. 144).

For Massey er Kilburn ein stad ho "føler meget for" (ibid., p. 141), og distriktet har "sin egen karakter" (ibid.). Spørsmålet er berre om ein kan snakke om ein lokal identitet utan å gjere noko svært bevegeleg om til noko statisk eller reaksjonært. For Massey blir det viktig å utvikle ein "global fornemmelse for stedet" (ibid., p. 147) – "muligheden for en fornemmelse for stedet, som er ekstrovert, og som indbefatter en bevidsthed om dets forbindelser til den store verden, der på en positiv måde integrerer det globale og det lokale" (ibid., p. 144).

Den tredje tradisjonen for tenking om menneske og stader som eg vil framheve her, kan kallast økokritisk, og legg mest vekt på *naturens* betydning. Eit utgangspunkt kan vere at omsorg for naturen gjerne heng saman med det å kjenne seg identitetsmessig knytt til ein stad og ønskje å ta vare på han. Økokritikaren Lawrence Buell peikar på at "an awakened sense of physical location and of belonging to some sort of place-based community have a great deal to do with activating environmental concern" (2001, p. 56).

Ei økokritisk orientert tenking om stader vil orientere seg etter eit berekraft-ideal, ei tenking om at menneskeleg utfalding må forståast i ein natursamanheng der vektlegginga blir flytta frå eit antroposentrisk perspektiv til eit økosentrisk perspektiv. Mennesket må leve *med* naturen, som ein balansert del av livet der, ikkje sette seg over dei sykliske livsprosessane det inngår i. Det har rett nok blitt framført kritikk mot å orientere slik tenking så tydeleg mot *stader* som primære tilknytingspunkt for menneskeleg identitet og kjensleliv, all den tid miljøutfordringane i så stor grad er ei global bekymring (jf. Heise, 2008, p. 34f., Garrard, 2012, p. 183ff). Samtidig er det ikkje til å komme forbi at dei stadene vi har vår sterkaste tilknyting til, også har betydning for korleis vi ser på verda. Og det verkar ikkje urimeleg at det naturengasjementet vi legg inn lokalt, også vil befrukte eit engasjement i ein vidare samanheng. Lokale miljøproblem heng jo også ofte saman med større samfunnsstrukturar.

Korleis skrive tekstar som kan framstille eit økosentrisk perspektiv på mennesket og stadene det knyter seg til? Eit mogleg svar på dette er Lawrence Buells ofte siterte retningslinjer for det han har kalla "environmental texts", i boka *The Environmental Imagination*. Det overordna her er å sjå det menneskelege som integrert i naturen: "The nonhuman environment is present not merely as a framing device but as presence that begin to suggest that human history is implicated in natural history" (1995, p. 6). Menneskelege interesser er ikkje dei einaste legitime interessene, understrekar Buell, og peikar også på det viktige i å sjå på naturen som noko som er i levande forandring, slik som mennesket – "a process rather as a constant or a given" (ibid.).

Dei tre tyngdepunkta vi har sett på innafor tenkinga om stader, er etter mitt syn alle relevante med tanke på dei framstillingane av menneske og stader vi møter i Karlsviks islandsromanar. Eg vil i det følgjande knyte eitt stad-perspektiv til kvar roman og derigjennom understreke breidda og fleksibiliteten i Karlsviks litterære stadutforsking.

Bli Björk – stadharmoni

Bli Björk er ein biografisk roman om artisten Björk og far hennes. Romanen er "basert på liva til Guðmundur Gunnarsson og Björk Guðmundsdóttir. Men alle namn, karakterar, plassar og hendingar er behandla skjønnlitterært", står det i forfattarens etterord (448). Bak formuleringa "behandla skjønnlitterært" ligg det ein kunstnarleg tekst med poetiske kvalitetar, og ei behandling av det biografiske stoffet som går mot det allmenne*,* sjølv om personane det gjeld er særeigne nok. Det allmenne ligg mellom anna i at romanen formidlar noko om livsvilkår og livskjensle på Island, både i framstillingar av naturnært liv på landsbygda og av urbant liv i og rundt Reykjavik. Grunnlaget er detaljert research frå forfattaren, som ein får eit godt inntrykk av i reportasjeboka *Post oske. Dagar og netter i Reykjavik* (2011), der Karlsvik i sakprosaform utforskar mykje av det ho behandlar skjønnlitterært i alle dei tre romanae eg analyserer her.

Bli Björk er delt i to delar, den første knytt til Guðmundur, den andre til Björk. Interessant nok verkar Guðmundur meir levande og nær i sin del enn Björk i sin; kanskje har det å gjere med at det berre er *han* Karlsvik har møtt og snakka med (jf. Karlsvik 2011, p. 73). Björk bevarer liksom litt av ikon-statusen frå forfattarens barndom: "Ho var litt som eg, og samtidig så uendeleg mykje lenger oppe" (ibid., p. 62). Tidsspennet går frå 1958 til 1990, frå Guðmundur er 13 år til Björk er 25. Forteljarinstansen er noko uvanleg. Vi har ein markant udramatisert forteljar som tiltaler hovudpersonane med "du". Denne forma tilfører den utanforståande forteljaren ein viss intimitet og kan minne om ein slik du-tiltale som vi kan møte i dikt. Samtidig fører forteljaren gjennom prosateksten i høg grad ordet på eiga hand, i stadige autorale sveip med ofte ganske

nøkterne refleksjonar og skildringar. Resultatet blir ei temmeleg variert litterær framstilling som sameinar det prosaiske og det poetiske, det distanserte og det intime.

Omslagsbiletet til *Bli Björk*, ei teikning laga av Aina Griffin, fangar godt inn korleis romanen legg vekt på samanhengen mellom menneske og stader. Björks andlet er vove samen med linjene i havet framfor dei islandske fjella. Menneske og stad er eitt, formidlar biletet. Det å “bli Björk”, utvikle ein identitet, kan slik forståast som nært knytt saman med det islandske livsmiljøet, ikkje minst naturen. Karlsvik skriv om Björk utan å “psykologisere, intimisere eller avsløre. Hun naturaliserer”, som Cathrine Kröger treffande uttrykkjer det i ei melding (2011). Omslagsbiletet gir også minningar til det romanen seier om slektas lange historie på Island, tilbake til då vikingar kom frå sjøen og fann seg buplass på Reykjanes-halvøya, slik Björks far fekk det formidla av bestemora då ho fortalde om vikingen Floke Vilgjerdsson: “Historia vil ha det til at han syntest Vogar var vakkert, og rådde nokre av etterkommarane sine til å setje bu her. Akkurat her. På torvgrunn. Her sett du føtene dine. Her har vikingar sett føtene sine eingong” (65).

Framstillinga av Guðmundur som tenåring heime på garden i Vogar nærmar seg idyll i skildringa av stadtilknytning og heimkjensle. Guðmundur er ein som *byggjer*, i heideggersk forstand. Som 13-åring får han lov til å flytte ut i eit gammalt eldhus som ligg i utkanten av garden, og lage seg ein heim der. Eldhuset er ei slik menneskeleg markering, eller inngrep, i landskapet som blir utgangspunktet for samlinga av ein stad, som Heidegger er oppteken av. Slik heiter det innleiingsvis, der Guðmundur ser ut over dei aude snøviddene: “Eit einaste punkt av farge i det kvite er eit gult lys frå heiene. Det er eit varmt lys, frå eldstaden i eldhuset!” (17). Rundt dette punktet, eldstaden, gjer Guðmundur meir og meir det gamle eldhuset til sitt, byggjer ein heim for seg sjølv som har preg av Heideggers såkalla fir-eining – jord, himmel, døyelege og udøyelege. Huset går mest i eitt med jorda, bygt som det er av stein og torv frå garden. Og ser vi oppover, gir det vern mot nedbøren og den bitande vinden. Dei vulkanske kreftene i landskapet ytrar seg som små jordskjelv og som varme i elvekulpane utanfor, og slik deler Guðmundur dei same naturvilkåra som generasjonane før han. Innandørs lever minnet om besteforeldra som budde der, det dei fortalde og gjorde. Denne levande kontakten med fortida, både gjennom naturopplevinga og minnet om forfedrane som kjennest nærverande, gir ei tilknyting til den religiøse eller udøyelege dimensjonen i Heideggers firfaldige bilete av den gode staden.

Men livet i eldhuset på garden Hvassahraun i Vogar er ikkje upåverka av endringane Island gjennomgår i etterkrigstida. Det særleg spennande med denne staden mellom Reykjavik og Keflavik er at han så uvanleg tydeleg ligg i grensefeltet mellom gammalt og nytt. Den gamle garden er flankert av NATO-basen på Keflavik på den eine sida, og byggjeplassen til eit aluminiumsverk reist av det multinasjonale konsernet AluSuisse, på den andre. Guðmundur arbeider som elektrikar på NATO-basen, og far hans, som også var elektrikar hos amerikanarane på Keflavik, var i tillegg med i det førebuande arbeidet med elektrisitetsforsyning til AluSuisse.

Møtet mellom gammalt og nytt bringer ikkje Guðmundur ut av balanse. Han er ein sterk og stabil person, og livet hans er prega av integrasjon. Teknologien kanaliserer kreftene i naturen, nyttigjer seg ressursane, og Guðmundur ser staden han høyrer til på i ein større samanheng. Det som foregår rundt han, er ein lokal versjon av større prosessar på Island. Slik han forbetrar det gamle eldhuset, etter kvart med elektrisk kraft henta frå høgspentsambandet til AluSuisse, vil han vere med å forbetre heile landet. Natur, teknologi og eigenvilje smeltar saman: “Frå breane renn elver. Frå elvene renn kraft. Det er vind, vatn, ressursar som du alltid har vore klar over. Men dei har ikkje vore så klare i seg sjølve. [...] Nå er det som om tåkene legg seg og det viktigaste står fram. Krafta i deg! Det er ikkje den ting du ikkje får til” (103).

Som 20-åring lever Guðmundur med barndomskjærasten Heiða i det gamle eldhuset i Vogar, og dei får dottera Björk i 1965. Karlsviks framstilling av livet deira legg vekt på ein slags dialog med staden; ein både formar og blir forma. Huset er fullt av livsminne, merkt av generasjonars arbeid. Og det får menneskelege trekk: “Huset pustar. Frisk luft kjem inn, den sure går ut. Gå ut, komme inn att. Slik har ein levd med eldhuset i hundre år. Det er eit levande hus” (22). Denne kroppslege samanhengen på staden minner oss om Edward Caseys stad-tenking: “As we feel more “at home” in dwelling places, they become places created in our own bodily image” (2009, p. 120). Kropp og stad blir vovne saman.

Guðmundurs sjølvsagte forhold til modernitet og ønsket hans om å utvikle seg vidare på fagområdet sitt, fører han og familien til Reykjavik og drabantbyen Breiðholt. Interessant nok synest ikkje den store forandringa i bustad og livsmiljø å endre på det som ser ut som eit grunnmønster når det gjeld menneske og stader i denne romanen. Også i drabantbyen er Guðmundur orientert mot å skape ein meiningsfylt stad prega av samband og integrasjon – her framstilt med mest komisk verknad: “Austveggen i bustaden er vestveggen til naboen. Vestveggen til naboen er nokon sin austvegg. Du flyttar inn og skrur varmen på. Varmen trekker inn i veggen og varmar opp naboen. Naboen blir glad for den gratis krafta og vil gjerne møte deg” (166).

I andre del av romanen er det også det tette, meiningsgivande sambandet mellom menneske og stader som dominerer, men nå fokalisert gjennom Guðmundur og Heiðas dotter, Björk. Guðmundur og Heiða blir skilde, og dottera pendlar mellom to blokkar i drabantbyen. Men det er likevel dei gode sambanda mellom dei nye familiane til faren og mora ("Det er kjærleik overalt" (280)), og dei mange moglegheitene til kreative møtestader med nye menneske på Breiðholt som dominerer framstillinga. Den nye mannen i moras liv, gitaristen Jimi, og dei nye vennene i pønkemiljøet, Einar Melax og Einar Örn Benediktsson, blir viktige hjelparar og medspelarar for Björks musikalske utvikling. Slik revebjøllene veks om våren og gjer Breiðholt til "ei øy i eit hav av lilla blomar" (201), spirar og gror det også av menneskeleg skaparkraft mellom betongblokkene. Og Björk samlar den positive energien på staden og gjer han til del av seg sjølv:

> Nokre rytmar stig frå ein garasje. Gullfarga drikke i glaset ditt. Våren er full. Han blir ikkje betre nå. Notatblokka di ligg på bordet her på verandaen. Du finn fram den beste pennen din og teiknar deg ein billett til det gode liv. Livet du vil leve er fullt av musikk som du vel sjølv. Musikk i fri luft. Musikk om dagen, mellom markjordbær i boksar på ein balkong. Sukkererter, hengeplanter, ein hengestol. Stenglane snirklar seg gjennom gitteret på sida av balkongen. Dei blå bjøllene i blomehavet bortanfor sender bølgjer av godlukt heilt opp. Gong på gong. (259)

Björk lever eit intenst skapande liv i dei åra vi følgjer henne i romanen, fram til 25-årsalderen. Björks stadkjensle, i Karlsviks optikk, har den same stabiliteten som Guðmundurs. Ho gjer stadene til sine, slik som når ho har flytta inn i bufellesskap med musikarvenene i Reykjavik: «Du bur i sentrum av alt som skjer. Sjeldan har du vore så mykje i ro. Du skal ingen stad» (321). «Staden» er også ein kreativ tilstand, der Björk integrerer det lokale og globale. «Stedet samler», for å seie det med Edward Casey (2010, p. 109), i dette tilfellet både natur og kultur på Island og kreative impulsar frå angloamerikansk rock og pop. I Björks kunstnarlege skaping blir Reykjavik så å seie ein "glokal" stad, der det lokale og globale befruktar kvarandre og går inn i det sosiologen Roland Robertson kallar "an increasingly globe-wide discourse of locality" (1995, p. 31). Denne førestillinga om integrasjon av nytt og gammalt, globalt og lokalt, er nokre gonger framstilt med mytiske overtonar:

> Det er den første helga i det nye året. Byen stiller seg inn på laurdag. Du endrar deg med byen. Du, Melax, Örnen og Þeyr-gutane drar på dykk støvlar og luer, de går i takt, og er beats i ein stor groove som går gjennom gatene. [...] Vibrasjonane går inn i dei årelange rósene frå vulkanutbrot og jordskjelv. Ein kan ikkje alltid skilje det eine frå det andre. (323)

Slik metonymisk innveving av personar og livsuttrykk i større samanhengar, er typisk for *Bli Björk*. Det er ein roman der alt på ein eller annan måte heng saman. Forankringa av identitetane ligg i det islandske, og frå stadtilknytinga der blir eit stadig større rom inkorporert – geografisk og musikalsk. Ved slutten av romanen er Björks band – Sugarcubes – blitt kjent internasjonalt og er på veg til konsert på ei storscene i London: "Denne konserten er takeoff. 1990 er det første året då Island går i pluss. Det er det første av 18 år i oppoverstigande kurve" (432). Kva skjer så 18 år etter? kan ein spørje seg. Eit slags svar på det finst i *Prinsland*, som har fått farge av den økonomiske, politiske og ideologiske krisa på Island i 2008, og gir eit mindre harmonisk bilete av stader og stad-tilknyting enn *Bli Björk.*

Prinsland – opne og usikre stader

I *Prinsland* kjem det noko ope, usikkert og skiftande inn i framstillinga av stader. Den forankringa av meining som stader kan representere, trugar med å gå i oppløysing. Dette inntrykket er fanga opp i Svein Størksens kollasj på omslaget, som set saman ei uhyggeleg teikneseriescene frå ein storbysetting, eit smilande, men avkutta, reklamefoto-ansikt, og ein fuglesilhuett, på framsida, med eit foto av røyk frå eit mørklagt landskap, på baksida. Og der tittelen på omslaget til *Bli Björk* var gitt eit stabilt uttrykk med regelmessige trykkbokstavar, er tittelen på omslaget til *Prinsland* tilsynelatande uvørent og skeivt skriven inn i biletet. Også romanteksten i *Prinsland* har noko underleggjort og kollasjaktig over seg. Framstillinga glir fleire gonger ut over realismens rammer, særleg når det gjeld reiser og geografi, som for å framheve dynamikken i moderniteten.

Hovudhistoria i romanen dreier seg om ei mor og ei dotter – Selma og Isobel. Selma utvandrar frå Island til Canada på midten av 1980-talet, uønskt gravid og desillusjonert, på veg bort frå eit samfunn ho opplever som trongsynt og ugjestmildt. Ho slår seg ned i småbyen *Gimli* ved Winnipegsjøen i Manitoba, eit område

som er blitt kalla New Iceland, på grunn av dei mange islendingane som i si tid innvandra der. Reisa blir ingen suksess. Selma endar opp rotlaus og alkoholisert – ikkje heime på Island, ikkje heime i Canada.

Så, nær kulminasjonen av den økonomiske boomen på Island på 2000-talet, reiser dottera Isobel tilbake til Island, på jakt etter røter og identitet. I Reykjavik finn ho flygaren Már, som ho flyttar saman med og etter kvart får eit barn med. Dei bur i eit hus med ein glaskuppel, der dei kan sjå ut over ein by prega av hektisk forandring. Her har dei ein heimstad, men ikkje i særleg djup forstand. Stabiliteten er truga av rastløyse og stadige oppbrot. Medan Isobel har ein lengt etter rotfeste, biletleg assosiert gjennom ei interesse for frø og tre, befinn piloten Már (namnet betyr *måke*) seg helst i lufta. Det er som han personifiserer ein slik flytande modernitet som Zygmunt Bauman skildrar, der vi ikkje kan "unngå å vite at vi kunne ha vært et annet sted" (jf. ovf.). Staden han identifiserer seg mest med, synest å vere flycockpiten – "det han hasta mot var det å fly fast. Å reise kvar dag" (148). Isobels uro over flyktigheita i samlivet blir knytt til det flyktige og hektiske ved Reykjavik, som når ho knusar eit glas og ser høghusa i byen gjennom glasbitane:

> Glaset knusar. Isobel ser byen gjennom glasbrota. Byen endrar seg. Dei bygger enno høgare hus ved sida av gamle høghus. Høghusa står som klipper langs stranda. Hilton-hotellet får nabohotell. Det er så mykje som skal bli løfta, bært, bygt. Det er alltid noko som dei må ordne, bygge, gjere. Det er så lite tid til det andre. Til å gjere noko med orda. Ikkje eingong å bruke orda er det tid til. (182)

I staden for å kanalisere dynamiske impulsar i moderniteten inn i konstruktive identitetsprosjekt, som hovudpersonane i *Bli Björk*, er personane i *Prinsland* prisgitt det ustabile og uvisse ved moderniteten. Også stadkjensla blir dermed opnare og meir uviss.

I tillegg til inntrykket av ustabilitet og forandring, gir *Prinsland* også inntrykk av den seinmoderne staden som *møtestad* for alle slags personar og impulsar. Det er dette som vi innleiingsvis såg uttrykt i tanken om ein "global fornemmelse for sted" hos Doreen Massey. Eller vi kan tenkje med Dan Ringgaard, som i boka *Stedssans* skriv "at stedet i dag overvejende forstås som del af et netværk" (2010, p. 89). I *Prinsland* er dette biletleggjort i internettet: "Kontakten med resten av verda er sikra kor i byen ein er. Verdsveven har eit anker her. Hamna bortanfor blir filma av eit verdsvevkamera" (125). Romanen gir også inntrykk av at hypermobiliteten opphevar grenser i tid og rom og fører saman ulike fenomen. For eksempel får vi nokre ganske nærverande inntrykk av ulike menneske frå ulike tider som har søkt til Island for å finne ei eller anna slags tilknyting. I eit glimt frå sagatida møter vi landnåmsmannen Ingolfur Arnason, som vassar mot land, søkkjer seg ned i varmt vatn og "veit at han er kommen heim" (29). I ein science-fiction-aktig sekvens følgjer vi tyske nazioffiserar som under krigen kjem flygande inn aust på Island, for å undersøkje landet med tanke på erobring. Og vi får eit inntrykk av den eksentriske sjakkspelaren Bobby Fischer, som etter besøket og meistertittelen i 1972 fekk asyl på Island i 2005 etter å ha gjort seg politisk umogleg i USA.

Desse til dels kuriøse glimta av menneske som kjem til Island, er del av den mangefasetterte diskursen av impulsar frå fortid og nåtid som kan knyte seg til Reykjavik som ein slags møtestad i moderniteten, og dei føyer seg inn i vrimmelen av inntrykk som møter Isobel når ho gjer seg kjend med byen. Samtidig kastar dei med all sin kuriositet eit nærmast ironisk lys over førestillingar om heimstad og heimkjensle, og bidrar til inntrykket romanen gir av stadtilknyting som noko menneske kan ønskje og gjerne idealisere, men som er vanskeleg å få tak på. Tittelen *Prinsland* kan tolkast i det same meiningsfeltet.

Dette spenningsmønsteret mellom idealisering og problematisering kan vi følgje inn i Svein Størksens foto og fotokollasjar. Her er ei rad bilete av vakre stader på Island, som ei rad eldre prospektkort og frimerke med fossar, fjell og staselege bygningar. Men her er også bilete som viser noko underleg eller forvrengt, slik som eit amputert islandskart laga av puslespillbitar som er feil plasserte, eller "reduserte" komposisjonar av reklamebilete, der personar manglar ansikt eller er drastisk avsnitta. Og der teknologien så ofte opptrer meiningsfylt i *Bli Björk*, blir han meir urovekkande i Størksens bilete, for eksempel i fotografiet av gravemaskin og dumpers i storslått islandsk natur.

Då tilværet kjennest mest meiningslaust for Isobel i Reykjavik, er det som staden er i ferd med å løyse seg opp i vinden: "Jorda bles av grunnen. Vegetasjonen fer med jorda. Orda fer med jorda. Folk jobbar meir, har mindre tid til kvarandre. Vassdraga blir sterkare og grunnen til tundra" (181). Men til sist er det også naturen som formidlar eit håp og antydar ei livsforankring på Island. Borte frå bymaset, ute i lavalandskapet med dei varme kjeldene, finn Isobel og Már tilbake til kvarandre. Og romanen sluttar forsiktig positivt, med familieidyll i geotermisk oppvarma vatn. Det kjennest "som omfamninga av ein nær venn, ein varm kropp" (242). Denne tette naturkontakten peikar mot framstillinga av menneske og stader i romanen *Varmá*.

Varmá – staden i naturen

I *Varmá* (2016) er vi tilbake i slike heilskaplege stad-førestillingar som kjenneteikna *Bli Björk*. Men medan den romanen byggjer opp harmoniske bilete av stader knytte til nokre markante personar og deira livsprosjekt, er *Varmá* i større grad prega av *natursamanhengen* personane står i.

Varmá er ei elv sørvest på Island, mellom Reykjavik og Selfoss. Ho ligg i grensefeltet mellom to kontinentalplater og er stadig prega av vulkansk aktivitet. Det skjelv i grunnen, sprekker og krater opnar seg, og delar av elva blir varm – *Varmá*. Den første som set bu ved elva er ein landnåmsmann frå Noreg, Björn. Naturen gir rammene for staden, som veks fram "på sletter ved kjelder" (36), og dei som lever her, har det helsesamt: "Dei laugar i reint og heitt elvevatn. Dei som var sjuke, blir friske. Friske blir sterkare" (ibid.). Men naturen kan òg vere så mektig at han kastar om på alt og alle, slik som når eit vulkanutbrot legg bygda aude ei tid. Likevel har den fruktbare plassen ved elva tiltrekningskraft på menneske, som stadig vender tilbake.

Karlsvik rissar opp ei langstrekt forteljing om ei hardfør slekt på garden Reykjakot ved Varmá, Griðætta, som spring ut frå ein prest som ein gong stilte seg som ein påle på kyrkjebakken og målte krefter med vulkanen, som sende lava og gasskyer mot han. Han døydde etter denne striden, men slekta levde vidare, og i første del av 1900-talet kjem etterkommaren med det talande namnet Jökull og slår seg til. Forteljinga om Jökull og slekta etter han er ei forteljing om menneske som lever av det naturen kan gi, og som på ein særleg måte blir vovne inn i naturens rytme. Livet på dirrande, vulkansk jord er som eit sinnbilete på økokritisk heilskapstenking. Menneska *må* rette seg etter naturen og lytte til signala frå den, om dei skal overleve og leve godt. Jökulls manande ord til neste generasjon som skal byggje og bu på staden er passande nok: "Kva de enn lagar der oppe, gjer det i lag med Varmá. Lytt til Varmá!" (90). Denne tanken om å lytte til naturens stemme, eller stå i dialog med naturen, dukkar opp fleire gonger i romanen, som når barnebarnet til Jökull, Ingólfur, teiknar "strekfolk" med store øyre: "Dei høyrer signala frå naturen, og er på den måten frie til å gjere kva dei vil. Dei veit kor grensene går for naturen, for seg sjølv" (107). Det handlar om "å være vejledt af naturen og respektere de på forhånd givne former for passende beboelse i miljøet", som økokritikaren Kate Rigby uttrykkjer det i ei utlegning om Herders omgrep *akklimatisering* (Rigby 2010: 158).

Grið-ætta og staden dei høyrer til blir avgjerande forma av naturen, også fram gjennom moderniseringar av teknologi og kommunikasjon. Det er nærliggjande å tenke på framstillinga som ei utgåve av Buells "environmental writing" – "human history is implicated in natural history" (jf. ovf.). Dette prinsippet gjeld ikkje berre gardsdrift og stadutforming, det er i romanen også ført inn i bilete der menneske og natur liksom blir smelta saman "stoffleg". Slik som når ungguten Ingólfur veks og forandrar seg:

> Han vaknar og sovnar igjen. Vaknar, og sovnar. Søvnen fyller kroppen med varme. Han tråklar celler saman, og knyter små sener til mindre sener. Som små bekker blir Varmá, blir nervetrådar større, og guten rolegare, meir tolmodig, toler at loftet blir sakte kaldare. Halsen strammar seg av haustluft. Landet trekker havet til seg. (135f.)

Dette at guten er sett liksom på distanse, som groande organisme, styrkjer inntrykket av mennesket som naturvesen, i same plan som andre levande organismar. Slike bilete finn vi ei rekke stader i romanen, som når den same ungguten er på reinsdyrjakt: "Så set han seg og ventar. Varma opp av kjeldedampen. Og innanfrå av kjøt, blod, feitt. Når desse stoffa først er varma opp, held dei lenge på varmen" (137).

I pakt med dei integrerande bileta av menneske og natur er det vi kan kalle berekraft-motivet i romanen. Det velkjende prinsippet om berekraftig utvikling finst som ein sjølvsagd føresetnad for bondelivet gjennom alle tider, men med moderniseringa av Island utover på 1900-talet blir tenking om balansert organisering av folk og ressursar meir påtrengande som eit *problemområde* ein må ta stilling til. Karslvik legg inn fleire dokumenterbare forhold knytt til Reykjakot og Reykjadalur-området som har å gjere med berekraftproblematikk, og som har konsekvensar for livsmiljø og identitet. Eitt trekk er korleis kommunikasjonsutviklinga meir og meir gjer dalen til utfluktsmål for byfolk. Folk vil ut og kople av i naturen, vandre i fjellet og bade i dei varme kjeldene. Denne turistifiseringa av tradisjonsrike bygder med sårbar natur er eit potensielt problem som etter kvart er blitt påtrengjande på Island. Men i denne romanen blir interessa for dalen og elva mest oppfatta konstruktivt av den gjestfrie Jökull og familien hans. Dei husar og serverer folk som kjem forbi, og turistkontakten fører vidare til innbringande sal av gardsmat til forretningar og hotell i Reykjavik. Seinare utviklar neste generasjon, Sigurður og Brynhild, produksjonen med jordoppvarma drivhus, og sel frukt og grønsaker. Dette kan skje i god balanse med naturressursane på garden, og velstandsutviklinga gir opningar: "Det som finst på Reykjakot, er unikt. Det blir marknad for den forma for berekraftig framdriven mat" (215).

Reykjakot blir ikkje avgjerande forandra som livsmiljø av dei berekraft-problema som pregar ein del område på Island. Men opninga av småplassen Reykjakot mot det urbaniserte livet i Reykjavik kan truge den nødvendige kjensla av tilhøyrsle på garden. Tanken om at "smått er godt" held seg nødvendigvis ikkje, og med ei slik mentalitetsutfordring kan verdien av småstaden forvitre. Siste del av romanen befattar seg med denne problematikken, personifisert i ungfolka Ingólfur og Gerd, som flyttar til Reykjavik. Medan Gerd trivst, er det annleis for Ingólfur. Han blir hengande i spenninga mellom byliv og landliv og synest meir og meir å lengte tilbake til Reykjakot og den tette naturkontakten han forlot. Kompromisset han prøver å få til mellom det gamle og det nye, representert ved ein spesialbutikk og kafé med varer frå Reykjakot og eige kjøkken, fører ikkje fram. Dei store butikkjedene utkonkurrerer han, og han endar opp som arbeidslaus småsyslar med ei tilkjempa glede over drivhusbygging i byhagen. Han som er odelsgut på Reykjakot, er no blitt turist, som i klimaforandringas tid vandrar i stadig grønare lier, "drikk smeltevatn rett av jökullen, og kjenner seg i eitt med naturen" (297).

Den litt vemodige utgangen på forteljinga om Grið-slekta, som fell saman med krakket hausten 2008 og byrjinga på nedgangstidene på Island, balanserer forteljinga mot innslaget av pastoral idyll som òg finst i alle dei vakre og poetiske naturscenene frå Reykjakot. Samtidig er storby-melankolien uunngåeleg med på å framheve verdien av alt det som er skapt og ført vidare gjennom generasjonar av liv på garden. Kanskje kjem det ein ny vår for Ingólfur ved Varmá?

Konklusjon

I dei tre romanane *Bli Björk, Prinsland* og *Varmá* rissar Mette Karlsvik opp eit stort litterært kart med varierte representasjonar av stader, stadkjensle og stadtilknyting. Alt er posisjonert i islandske miljø, i eit spenn mellom tradisjonsbevisst bygdeliv og hypermoderne storbyliv. Denne interessa for relasjonar mellom menneske og stad, det eksistensielle i relasjonane og dei moglege historiske forandringane i dei, gjer Mette Karlsviks romanar til rike tekstar for den som er oppteken av «the spatial turn» i kulturvitskapane. Det dreier seg om ei utforsking og erkjenning av kor mykje relasjonar til stader kan bety for oss. For å seie det med stadteoretikaren Edward Casey: "[D]e placerer os i verden; de udgør et *terra firma* under vores omtumlede liv, idet de skaber en forankring som modvægt til det opdelte, en base mod den glemsel, som konstant virker underminerende for vores mere eller mindre trygge væren i verden; de forsyner os med en midte i vores decentrerede verdener» (2013, p. 291).

Gjennom analysane av dei tre Karlsvik-romanane har eg framheva tre perspektiv på stader og stadtilknyting. Å avgrense dei slik at kvar roman først og fremst tematiserer eitt perspektiv, er sjølvsagt ei stilisering; det finst spor av alle perspektiva i alle tekstane. Likevel meiner eg at dei valde tematiske tyngdepunkta tener til å framheve særpreget ved kvar roman når det gjeld framstillinga av menneskelege relasjonar til stader. I *Bli Björk* er det det stabile og harmoniske ved stadtilknytinga som dominerer. Guðmundur og Björk er begge menneske som byggjer; dei skaper sine livsprosjekt med forankring i stader. Om verkefeltet blir utvida, blir nye stader integrert i livsprosjektet på ein konstruktiv måte og gir ny inspirasjon og nye moglegheiter. I *Prinsland* er livsbiletet ope og til dels disharmonisk. Menneske søkjer tilknyting, men det er det flyktige og flytande som dominerer i forholdet til stader – og dette er også eit stadperspektiv. I *Varmá* er det naturforholdet som er basis for identiteten til staden. Naturens liv er kontinuiteten og norma på garden; mennesket må orientere seg etter det. Kjem dei bort frå det tette natursambandet, mistar dei noko vesentleg.

Til slutt vil eg peike på eit spenningsmønster på tvers av dei perspektiva på stader som eg har framheva i artikkelen. På den eine sida finst ei mogleg forankring til bestemte stader gjennom rotfeste i naturen og tradisjonen, og også gjennom menneskelege utviklingsprosjekt som støyper saman det gamle og det nye i si eiga form. På den andre sida kan forankringa til stader løysast opp og få preg av ei flytande og foranderleg stadtilknyting, gjennom nye livsperspektiv og aukande fysisk og mental mobilitet. Balansen i dette allmenne spenningsmønsteret er påverka av historiske krefter. Men historia kan også la gamle fenomen komme tilbake i ny form, slik at desse to dimensjonane i vårt forhold til stader – forankring og flyt – kan eksistere side ved side, som ulike moglegheiter i livet.

Referansar

Bauman, Z. (2001). *Flytende modernitet*. Oslo: Vidarforlaget.

Bauman, Z. (2006). *Globaliseringen og dens menneskelige konsekvenser* (2. ed.). Oslo: Vidarforlaget.

Buell, L. (1995). *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*. Cambridge, MA: Belknap, Harvard University Press.

Buell, L. (2001). *Writing for an Endangered World*. Cambridge, MA: Belknap, Harvard University Press.

Casey, E. (2009). *Getting Back into Place* (2nd ed.). Bloomington, IN: Indiana University Press.

Casey, E. (2010). Hvordan man kommer fra rummet til stedet på ganske kort tid. In Mai, A.-M. & Ringgaard, D. (eds.). *Sted*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, p. 83-128.

Casey, E. (2013). At være på kanten af sted. Moderne, antikke og postmoderne refleksioner. In Breunig, M., Frank, S., Kortbek, H. B. & Moslund, S. P. (eds.). *Stedsvandringer. Analyser af stedets betydning i kunst, kultur og medier*. Odense: Syddansk Universitetsforlag, p. 291-309.

Garrard, G. (2012). *Ecocriticism* (2nd ed.). London: Routledge.

Greve, A. (1996). Kort om stedsfilosofi. In *Vinduet*, no. 4, p. 20-23.

Heidegger, M. (2000). Tænke bygge bo. In Heidegger, M. *Sproget og ordet*. København: Hans Reitzels Forlag, p. 33- 54.

Heise, U. K. (2008). *Sense of Place and Sense of Planet*. Oxford: Oxford University Press.

Karlsvik, M. (2011). *Post oske. Dagar og netter i Reykjavik*. Oslo: Flamme Forlag.

Karlsvik, M. (2011). *Bli Björk*. Oslo: Samlaget.

Karlsvik, M. (2012). *Prinsland*. Ill. Svein Størksen. Oslo: Magikon.

Karlsvik, M. (2016). *Varmá*. Oslo: Samlaget.

Krøger, C. (21. november 2011). Vulkansk om ildbarnet Björk. *Dagbladet*, no. 321, p. 38-39.

Massey, D. (2010). En global fornemmelse for sted. In Mai, A.-M. & Ringgaard, D. (eds.). *Sted*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, p. 129-147.

Rigby, K. (2010). Genopdagelsen af stedet. In Mai, A.-M. & Ringgaard, D. (eds.). *Sted*. Aarhus:Aarhus Universitetsforlag, p. 149-176.

Ringgaard, D. (2010). *Stedssans*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

Robertson, R. (1995). Glocalization: Time-Spaze and Homogeneity-Heterogeneity. In Featherstone, M., Lash, S. & Robertson, R. (eds.). *Global Modernities*. London: Sage Publications, p. 25-44.

Røe, P.-G. & Vestby, G.-M. (2013). Sosiokulturelle stedsanalyser: teorigrunnlag og metodologi. In Førde, A., Kramvig, B., Berg, N.G. & Dale B. (eds.). *Å finne sted. Metodologiske perspektiver i stedsanalyser*. Trondheim: Akademika forlag, p. 43-61.

LARS SAABYE CHRISTENSENS *SKYGGEBOKEN* – FIKSJON, VIRKELIGHET OG EN TUR TIL CLUJ

Karolina DROZDOWSKA[1]

Abstract. Lars Saabye Christensen's *The Shadow Book* – fiction, reality, and a trip to Cluj. *The Shadow Book* by Lars Saabye Christensen (published in Norway in 2019) is the last part of the *Echoes of the city* trilogy, and, according to the author himself, was supposed to be the last novel he has ever written. Saabye Christensen fell seriously ill while working on the book – a process he makes a part of the novel's plot, interweaving himself and his diagnosis into the text. The aim of this article is to place the novel within the rich Norwegian tradition of «reality literature» (*virkelighetslitteratur*), showing why and in what ways *The Shadow Book* should be perceived as a unique and highly original project. A range of methods that have so far been applied by literature researchers in order to analyze this particular genre will be presented and the most adequate of those tools will be used to «dissect» and discuss Lars Saabye Christensen's text. The article also attempts to prove that applying analytic methods used in illness studies (discussing metaphors of illness) can shed some new light on this particular novel, and – potentially – open new spaces of interpretation of other texts within the "reality literature" genre. Finally, the article aims at analyzing the role of the author's journey to Cluj in Romania as a potential catalyst for giving *The Shadow Book* its highly unique form.

Keywords: *Lars Saabye Christensen; reality literature; illness metaphors; Norwegian literature; Echoes of the City*

1. Prolog: på vei

Det er september 2019. Jeg sitter på et fly på veien til Hamsun-konferansen i Tromsø og leser Lars Saabye Christensens siste roman. Plutselig finner jeg et avsnitt som jeg stusser over. Forfatteren nevner noen jeg personlig kjenner – professor Sanda Tomescu Baciu. Jeg ble kjent med henne da hun ledet Hanne Ørstavik-workshopen under det store NORLA-seminaret i 2014 og har siden truffet henne ved flere anledninger, både på oversettertreff og vitenskapelige konferanser. Hun er alltid veldig hyggelig og behandler meg som en likeverdig samtalepartner, selv om jeg har mye mindre erfaring enn henne. Vi er venner på Facebook. Jeg blir inderlig glad da jeg ser henne i Saabye Christensens roman.

Forfatteren nevner også Sandas by, Cluj, som jeg så vidt kjørte gjennom da jeg var på biltur med noen venner i Romania i 2011. Det synes jeg er enda mer spennende, for i Wizzair-magasinet som ligger ved siden av meg og som jeg bladde gjennom før jeg tok Kindlen med romanen ut fra håndbagasjen, er det nettopp Cluj som er hovedtemaet – en lang artikkel viet til byen forteller om dens historie og severdigheter samt gir flere anbefalinger om restauranter og utesteder en nysgjerrig turist absolutt bør besøke.

Det synes jeg er et vidunderlig sammentreff. Jeg tar et bilde av Kindlen med Cluj-avsnittet liggende ved siden av Wizz-magasinet med Cluj-artikkelen og legger det ut på Facebook med det samme vi har landet og jeg får koblet meg opp til flyplassens trådløse nettverk (Facebook, 2019). Jeg føler nemlig behov for å dokumentere det som nettopp har skjedd der oppe i luften: Jeg fikk et inntrykk av å være på reise til flere steder samtidig: til Tromsø, til Cluj, og – kanskje først og fremst, merkelig nok – til kjernen av det norsk virkelighetslitteratur har blitt gjennom det siste tiåret.

Bildet får flere «likes» og hjerte-reaksjoner på Facebook, hovedsakelig fra oversettervenner jeg har blitt kjent med gjennom NORLA-nettverket. Ett av hjertene kommer fra Sanda.

Artikkelen min tar utgangspunkt i denne erfaringen. Den har som mål å forsøke å plassere Lars Saabye Christensens *Byens spor. Skyggeboken* i den norske virkelighetslitteratur-tradisjonen, samt finne vitenskapelige metoder som ville egne seg best til analyse av romanen. Dessuten kommer jeg til å drøfte sykdomsskildringer og sykdomsmetaforer brukt av forfatteren i *Skyggeboken* og diskutere deres sammenheng med virkelighetslitteratur-sjangeren.

[1] Universitetet i Gdańsk, Polen. Forskningsinteresser: moderne norsk skjønnlitteratur og drama, oversettelsesteori og -praksis, teaterteori, litteratur og ideologi. E-postadresse: karolina.drozdowska@ug.gda.pl

2. Vi mangler ikke lenger ord

Når man snakker om fenomenet «virkelighetslitteratur i Norge», begynner man gjerne med å se så langt tilbake som helt til februar 1889 da det åttende nummeret av tidsskriftet *Impresjonisten* med «Kristiania-bohemens ni bud» ble utgitt. Det første og det viktigste (kan man konkludere i ettertid) budet lød: «Du skal skrive dit eget liv» (Svanholm, 2001, s. 105). Selv om det råder litt tvil blant moderne litteraturhistorikere om hvem som egentlig skrev disse ordene – noen mener det var selveste Hans Jæger, andre – at Johan Collett Michelsen, Christian Krohg og Oda Krohg bare moret seg med å parodiere «bohemens konge» (Bjørnstad, 2001, s. 550) – kan man si at dette første budet ble ganske profetisk. Det forutsa de litterære tendensene som slo gjennom i Norge over et hundre år senere, på slutten av det første tiåret av 2000-tallet med en så stor kraft at både litteraturkritikere og litteraturforskere følte seg ganske hjelpeløse i første omgang.

Et annet klassisk sitat man gjerne tar utgangspunkt i når man diskuterer virkelighetslitteratur i Norge, er den ganske dramatiske tittelen på Arne Melbergs artikkel trykt i *Aftenposten* i januar 2010: «Vi mangler ord» med undertittelen: «Den akademiske kritikken vet ikke hva den skal mene hverken om Karl Ove Knausgård eller mye annet i dagens litteratur» (Melberg, 2010). Denne reaksjonen på bind en av Knausgårds *Min kamp*, utgitt av Forlaget Oktober i høsten 2009, utløste en «leteaksjon» blant litteraturforskere og litteraturkritikere. «Aksjonen» hadde som mål å finne adekvate metodologiske verktøy som ville tillate å forske på samt vurdere den nye type litteratur som begynte å vokse i popularitet blant norske forfattere og lesere.

Den rumenske forskeren Ştefana Popa presenterer en veldig kompetent og samtidig oversiktlig oppsummering av denne «leteaksjonen» i artikkelen «"My Struggle" – from Autobiography to Performative Biographism» (Popa, 2017). I teksten sin peker hun på flere tidligere metoder brukt for å analysere litteratur som plasserer seg på grensen av virkelighet og fiksjon. Samtidig forklarer forskeren hvordan disse metodene ble videreutviklet da de viste seg å være utilstrekkelige i konfrontasjonen med litterære fenomener og tendenser som Knausgårds *Min kamp* utløste blant norske forfattere utover 2010-tallet.

I gjennomgangen av metodene som har blitt brukt i vitenskapelig arbeid med fiksjon og «ikke-fiksjon», ville det være mest naturlig å begynne med Philippe Lejeunes klassiske tekst «Le pacte autobiographique», opprinnelig utgitt i 1973. Ifølge denne artikkelen inngår litterære tekster en slags «kontrakt» med leseren, der det er presisert hva slags sjanger de representerer – om de er en roman eller en selvbiografi. I begge tilfeller må en rekke kriterier bli oppfylt: for eksempel, en tekst som inngår en «selvbiografi-kontrakt» med leseren, vil ha samme person som forteller, hovedperson og forfatter. I tekster som blir regulert av «roman-kontrakten», blir det derimot antydet at det leseren holder i hendene egentlig er fiksjon (for eksempel ved at ordet «roman» blir trykt på tittelsiden) (Lejeune, 1973). Denne klassiske fordelingen egner seg dessverre dårlig til analyse av norsk virkelighetslitteratur publisert på 2010-tallet da flere av bøkene bryter med «kontraktenes regler», ved å blande de obligatoriske vilkårene som forbindes med Lejeunes definisjon av roman og selvbiografi. I *Min kamp*, for eksempel, kan man uten tvil anslå at fortelleren, hovedpersonen og forfatteren er en og samme person (noe som ville antyde en selvbiografisk kontrakt). Samtidig er ordet «roman» trykt på tittelsiden som en slags undertittel (Popa, 2017).

Flere forskere tar utgangspunkt i Lejeunes klassiske fordeling, forsøker å videreutvikle den samt tilpasse ideene til 2000-tallets virkelighetslitteratur. Den danske litteraturviteren Poul Behrendt foreslår et nytt begrep som bygger på Lejeunes to «kontrakter», nemlig en «dobbeltkontrakt», en slags blanding mellom den selvbiografiske avtalen og roman-avtalen som innebærer at teksten innleder et slags «spill» med leseren og forsøker å «lure» ham eller henne. Behrendt presenterte denne ideen detaljert i boken *Dobbeltkontrakten: en æstetisk nydannelse* fra 2006, men nevnte den for første gang i sitt essay «Med to hoveder. Et essay om 90'ernes æstetiske nyskabelse: dobbeltkontrakten» publisert allerede i 1997. Da det er min oppfatning at Behrends teori egner seg godt til å sette de viktigste formelle løsningene i Saabye Christensens *Skyggeboken* i fokus, skal jeg komme tilbake til den i de neste delene av denne artikkelen.

Lejeunes og Behrendts «kontrakt-debatten» blir ofte utvidet og beriket med en ny kategori i litteraturforskningsmiljøet, nemlig «selvfiksjon» (engelsk: *autofiction*), et begrep tatt i bruk for første gang av den franske forfatteren Serge Dubrovsky (1928–2017), allerede i 1977 i hans roman *Fils*. Ifølge teksten på baksiden av bokens omslag, er selvfiksjon «en fiksjon av hendelser og fakta som er høyst virkelige – det å hengi eventyrets språk til språkets eventyr» (Dubrovsky, 1977). I praksis ville dette bety at leseren blir konfrontert med en roman som bygger på virkelige fakta og hendelser, der disse elementene utgjør et slags «stillas», en ramme i et blyglassvindu, der de tomme plassene etterfylles med fiksjon. Denne ideen virker å fungere godt i konfrontasjon med moderne nordisk virkelighetslitteratur, og derfor blir begrepet «selvfiksjon» hyppig brukt i omtaler av f.eks. forfatterskapet til K.O. Knausgård (Popa, 2017).

Flere moderne litteraturforskere (f.eks. Pierre-Alexandre Sicart eller Karen Ferreira-Meyers) foreslår en slags fusjon av kontrakt-begrepene (slik de er forstått av Lejeune og Behrendt) med selvfiksjon-kategorien. Slik blir kategorien selvfiksjon-kontrakten» innført – den omfatter en avtale som teksten inngår med leseren, der vilkårene er følgende: For det første har vi å gjøre med «en intim fortelling» der man kan anse fortelleren, hovedpersonen og forfatteren for å være en og samme person. For det andre inneholder romanens peritekster (dvs. tittel- eller kolofonsiden, omslag, noter osv.) elementer som antyder at verket tilhører fiksjonssjangeren (f.eks. ordet «roman» i undertittelen) (Sicart, 2005, sitert i Ferreira-Meyers, 2005, s. 210).

Noen argumenterer for at det nordiske virkelighetslitteratur-fenomen ikke kan betraktes eller behandles som rent litterært da tekstene som tilhører sjangeren eksisterer i grenseområdet til litteratur og en annen form for kunstnerisk uttrykk, nemlig performance. I 2014 ble det publisert en bok av den danske forskeren Jon Helt Haarder, med tittelen *Performativ biografisme: en hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur*. Dermed kom begrepet «performativ biografisme» inn i litteraturforskernes ordbøker.[2] Det innebærer en forståelse av virkelighetslitteratur som en slags sammensatt estetisk og intellektuell virksomhet der forfatteren samtidig blir en kunstner som bruker sitt liv slik en maler bruker et lerret – for å gjøre det om til et kunstverk.

Dette ganske postmodernistiske synet på virkelighetslitteratur ble imidlertid nylig utfordret av Toril Moi som presenterte helt nye ideer om Knausgårds forfatterskap og hele virkelighetslitteratur-fenomenet i forelesningen med tittelen *Knausgård: In Search of a New Form*, som fant sted ved Universitetet i Lund i oktober 2019. Moi – som kanskje har et så originalt syn på nordiske fenomener takket være den geografiske avstanden hun betrakter dem fra (hun bor og arbeider i USA) – hevder at *Min kamp* (og dermed andre romaner som tilhører den samme sjangeren) ikke representerer postmodernisme, men heller en ny litterær epoke som vi allerede lever i men som ingen klarte å finne opp navn på ennå. Virkelighetslitteratur / performativ biografisme utgjør dermed ikke en utviklet form for postmodernisme, men en tidlig form for noe annet – en litterær strømning som har som mål å vende litteraturen tilbake til virkeligheten og sannheten som har blitt «utvannet» de siste årene av postmoderne tendenser som f.eks. dekonstruksjon. Hele forelesningen er tilgjengelig digitalt, og man kan tydelig se hvilket inntrykk Mois teser gjør på publikummet som er samlet i den store aulaen (Moi, 2019).

Som man ser, har litteraturkritikken og litteraturforskningen kommet langt siden Melbergs dramatiske «Vi mangler ord». Nå til dags disponerer vi en hel rekke teoretiske og metodologiske verktøy som kan anvendes i vurdering, omtale og analyse av virkelighetslitteratur. Flere av disse verktøyene kan brukes på ett og samme verk uavhengig av hverandre eller i kombinasjoner, alt etter det forskeren forsøker å oppnå (se f.eks. den flersidige analysen av *Min kamp* i Popa, 2017 eller et forsøk på å analysere Linn Ullmanns *De urolige* i Drozdowska, 2018). Imidlertid virker det som om alle de teoretiske konseptene presentert ovenfor kommer til kort når det gjelder Saabye Christensens *Skyggeboken*. I de neste avsnittene av denne teksten skal jeg forsøke å forklare hvorfor og svare på spørsmålet om hvilke andre verktøy en litteraturforsker kan ty til for å gjennomføre en grundig analyse av romanen.

3. *Byens spor* – en realistisk fiksjonsfortelling (til ett visst punkt)

Skyggeboken ble utgitt av Cappelen Damm AS høsten 2019, som del tre av *Byens spor*-trilogien. De to forrige bindene, *Ewald og Maj* samt *Maj* kom ut henholdsvis i 2017 og 2018. Hele trilogien fikk enten gode eller meget gode omtaler, med bl.a. henholdsvis terningkast fem, seks og fem fra den vanligvis strenge *VG*-litteraturanmelderen, Sindre Hovdenakk. Bøkene ble omtalt med slike ord som «sterke følelser» (Hovdenakk, 2017); «fabelaktig bra» (Hovdenakk, 2018) og «et høydepunkt i forfatterskapet!» (Hovdenakk, 2019). Fortellingen om hvordan Lars Saabye Christensen fant inspirasjonen til å skape trilogien har med tiden nesten blitt til en legende: «When Lars Saabye Christensen was cleaning up his mother's home after her passing, he came across some old Red Cross records. These ultimately laid the foundation for the first volume in the popular author's trilogy Echoes of the City» (Gjerstad, 2019). Forfatteren selv bekrefter denne historien i ett av avsnittene i *Skyggeboken*: «Protokollen for Fagerborg Avdeling av Oslo Krets av Norges Røde Kors fant jeg i en av min mors skuffer da både hun og far var gått bort. Den omfatter årene 1947 til 1972» (Christensen, 2019). Disse protokollene ble inkorporert i romanenes tekst – i *Byens spor* er det Maj Kristoffersen som skriver dem og de er vanligvis plassert på slutten av kapitler eller lange sekvenser. Allerede på denne måten kommer

[2] Selv om forskere brukte dette begrepet før Haarders bok ble publisert – den norske litteraturviteren Per Thomas Andersen snakket om performativ biografisme allerede i 2012 (Andersen, 2012).

virkeligheten inn i trilogiens litterære verden. Men ellers virker *Byens spor* som en ganske tradisjonell, realistisk fortelling. I hvert fall til et visst punkt.

Handlingen i alle de tre romanene strekker seg utover ca. 20 år, rett fra slutten av andre verdenskrig til 1960-tallet. Romanene utgjør en episk og storslått fortelling om familien Kristoffersen – foreldrene Ewald og Maj samt barna Jesper og Stine. Selv om de to første bindene har navnene på hovedkarakterene antydet i undertitlene (henholdsvis Ewald og Maj og Maj alene), virker det som om hele trilogien først og fremst dreier seg om deres sønn Jesper – riktignok blir han fraværende under store deler av handlingen av bind tre, men da er det nettopp hans fravær som blir tematisert og som utgjør en form for fortellingens akse. Det er gjennom Jespers øyne – eller nettopp gjennom hans fravær – leseren ser og erfarer alle de viktige hendelsene og motivene presentert i romanen – Ewald og Majs ekteskap, Stines fødsel, Ewalds sykdom og død, Majs forsøk på å ta vare på familien som eneforsørger, vennskapet med nabogutten Jostein osv. Men det er byen Oslo (særlig bydelene Fagerborg og Majorstuen) som utgjør den andre viktigste «hovedpersonen» i trilogien. *Byens spor* kan leses som en slags kjærlighetserklæring til Oslo slik den var på 1940-, 1950- og 1960-tallet, en episk, meget detaljert (men, som forfatteren innrømmer selv i bind tre, ikke helt feilfri) beskrivelse av en by og en epoke samt mennesker som levde i denne byen og i denne epoken.

Det er nettopp denne episke, realistiske fortellingen leseren erfarer i bind en og to av trilogien – en storslått roman, et klassisk eksempel på fiksjon, med små innslag av «ikke-fiksjon» i form av Røde Kors-protokollene som fungerer som kommentarer til kapitler eller større avdelingen i romanen (uten at deres innhold kommenteres av den allvitende tredjepersonsforteller). Men så kommer leseren til bind tre der hele dette systemet plutselig blir forstyrret av en ny forteller, en ny fortelling og, ikke minst, en ny hovedperson.

4. Brudd på kontrakten og etablering av en ny avtale

Skyggeboken begynner i den form og stil som leserne kjenner igjen fra trilogiens forrige bind. Også her har vi en allvitende tredjepersonsforteller som fører leseren gjennom prologen (der vi treffer karakterene fra Saabye Christensens andre verk, den berømte romanen *Beatles* (1984)) og så: livet til Stine som nå er (nesten) voksen og studerer medisin. Jesper er fraværende etter at han rømte til havs flere år tidligere, men vi kan tenke oss at han kommer tilbake på et aller annet tidspunkt i romanen. Men så, allerede i det første kapittelet (med tittel «1968»), kommer det noe som skurrer: en annen stemme overtar fortellingen. Etter beskrivelsen av Stine og kjæresten Ares møte i en villa på Vinderen, leser vi denne kommentaren: «Jeg ser at skildringen av ungdommen i villaen på Vinderen kan nærme seg det komiske, i verste fall parodien, som alltid deler seng med klisjeen. Det er i så fall ikke meningen» (Christensen, 2019). Så kommer det et helt, langt avsnitt der fortellingen blir overtatt av en jeg-forteller og blir en slags metakommentar til det som faktisk skjer i romanen. Så forsvinner jeg-fortelleren etter dette avsnittet, og handlingen i *Skyggeboken* fortsetter som før. Det samme skjer allerede i neste kapittel («Fiskevesker») der Stine henter platen *Strange Days* og omslaget av albumet blir beskrevet. Midt i tredjepersonsfortellingen kommer det en kommentar (i parentes, midt i et avsnitt): «(som for øvrig var slik jeg så for meg Barnum i *Halvbroren*, jeg tror jeg så ham for meg helt siden jeg studerte dette platecoveret nøye hos en klassekamerat som hadde en bror som var tre år eldre enn oss og professor i rock […])» (Ibid.). Her er det ingen tvil lenger: denne jeg-fortelleren, som bryter inn, forstyrrer og overtar fortellingen, må jo være selve forfatteren, Lars Saabye Christensen. Slike avbrudd blir herfra hyppigere og hyppigere i teksten: mange av jeg-innslagene er ment som metakommentarer og gjelder romanens handling, andre utvikler seg til en ny historie, som blir fortalt parallelt med plottet knyttet til Kristoffersen-familien.

Før vi går over til en nærmere analyse av disse elementene av teksten, la oss se om dette som skjer i *Skyggeboken* lar seg forklare i lys av hele denne teoretiske debatten rundt virkelighetslitteratur beskrevet ovenfor. Det er vel klart at i tilfellet med dette verket har vi med et slags «kontraktbrudd» å gjøre. Leseren var jo overbevist om at *Byens spor*-trilogien tilhører fiksjonssjangeren (med unntak av Røde Kors-protokollene), det hadde man lov til å tro etter de to første bindene. Men så kommer virkeligheten inn i teksten på en helt uventet måte i *Skyggeboken*. Her er det kanskje Behrendts «dobbeltkontrakten»-teori som kan fungere best som teoretisk verktøy. Som sagt mente Behrendt at begge kontraktene beskrevet av Lejeune – både roman-kontrakten og selvbiografi-kontrakten – kan forekomme i ett og samme verk samtidig. For at man kan snakke om dobbeltkontrakt, må det forekomme en tidsforskyvning mellom etablering av de to forskjellige avtalene – teksten må «lure» leseren, «late som om» den er en roman, for å så avsløre seg selv som en selvbiografi på et eller annet tidspunkt (eller, så klart, omvendt – teksten later som den er en selvbiografi, for å senere avsløre seg selv som en roman). Denne avsløringen skal, ifølge Behrendt, skje ved hjelp av noe som han kaller for «hemmelige noter», dvs. tekstens elementer som hjelper leseren å konkludere at den gamle kontrakten ble brutt

og en ny avtale blir etablert: «I det øjeblik, hvor […] 'hemmelige noter' fremkaldes og udnævnes til en integrert del af værkets anlæg, opstår dobbeltkontrakten i sin grundlæggende skikkelse – i form av en *tidsforskydning* i fastlæggelsen af to indbyrdes uforenelige aftaleforhold» (Behrendt, 2006, s. 20). Den danske forskerens teori kan være et godt utgangspunkt for en litteraturteoretisk refleksjon rundt det som skjer i *Skyggeboken*, men samtidig kan den virke litt utilstrekkelig og vekke noen spørsmål: Kan man snakke om dobbeltkontrakt når man analyserer en trilogi der de første bindene «holder avtalen» og kun det tredje bryter med den? Og: Blir teorien gyldig hvis det som skjedde egentlig ikke gikk ut på «ombytting» av to kontrakter? Det er vel ikke slik at *Skyggeboken* (eller hele *Byens spor*) var til et visst punkt en roman, og så viste den seg å være en selvbiografi likevel. Vi har ikke å gjøre med en kontrakt som erstattet en annen kontrakt, heller med en ny kontrakt som blir introdusert i romanens tekst ved siden av avtalen som var der fra før. Dessuten kan man ta utgangspunkt i hypotesen at denne løsningen i *Skyggeboken* ikke var noe som forfatteren planla da han begynte å skrive trilogien – og at den kanskje heller var noe som han bestemte seg for å ty til ganske sent i prosessen, av veldig bestemte, og høyst personlige, grunner.

5. Den siste romanen – et oppgjør med seg selv og sykdommen

Som vi kan konkludere av de selvbiografiske innslagene i romanen, var Saabye Christensen overbevist om at den kommer til å være hans siste verk. «Jeg er en uvedkommende. Jeg stiller meg lagelig til for hugg. Jeg gjør det likevel. Jeg kan ikke annet denne gangen. Jeg vil være til stede i min siste roman og holde øye med den, holde den i tømmene så å si, og så er det kanskje nøyaktig det motsatte jeg gjør: Jeg slipper den løs», skriver han (Christensen, 2019). Leseren får fort vite hvorfor *Skyggeboken* skal være den siste romanen: forfatteren blir diagnostisert med benmargskreft under skriveprosessen. Prognosene er lite optimistiske. Han er innstilt på at han kan dø, til og med på at han ikke kommer til å leve lenge nok til å se romanen utgitt: «Det kan også skyldes at jeg har vært på forlaget og planlagt utgivelsene; det jeg sliter med nå, skal ut i 2019. 2019? Dette perspektivet ga meg et plutselig inntrykk av slutt, av overstått: Vil jeg leve til da? Hvordan er det å gi ut bøker når man er død?» (Ibid.).[3]

Som antydet tidligere, kan de selvbiografiske innslagene i *Skyggeboken* stort sett deles inn i to kategorier: a) metarefleksjoner rundt arbeidet med denne romanen og refleksjoner rundt Saabye Christensens hele forfatterkarriere og b) fortellingen om diagnoseprosessen og tanker rundt sykdommen.[4] Disse to kategoriene er tett vevd inn i hverandre, likevel skal jeg forsøke å se på dem nærmere hver for seg.

5.1 Metakommentarene – en forfatter som «varmer opp rester»

De to første innslagene fra jeg-fortelleren som jeg har sitert ovenfor, utgjør gode eksempler på metakommentarer til romanens handling. I det første tilfellet uttrykker han sin tvil overfor måten han har beskrevet en viss scene på og prøver å begrunne og forklare sine valg. I den andre kommentaren viser han til en tidligere roman, dvs. *Halvbroren* fra 2001. Disse to aspektene – fortløpende kommentarer til det som skjer i *Skyggebokens* univers og refleksjoner rundt Saabye Christensens hele forfatterskap – forekommer med jevne mellomrom i romanen. Jeg-fortelleren kommenterer ofte at han ikke er helt fornøyd med det han skrev eller måten en viss scene eller en viss person ble presentert på. Han irettesetter seg selv der han synes han skriver noe feil eller virker uærlig (f.eks. «Så ser jeg straks at dette er en falsk beskrivelse, ikke nødvendigvis usann, for jussen skal man holde utenfor det indre liv; jeg sier altså ikke at jeg lyver» (Christensen 2019)), men innrømmer også at han sliter med visse nyanser av romanen: «Jeg skriver ikke for å avdekke. Jeg vil skjule. Saken er den at Jesper Kristoffersen plager meg også. Han plager meg noe jævli (sic!). Jeg ligger våken og tenker på ham. Han hjemsøker oss. Hans posisjon er det man kan kalle fraværende tilstedeværelse. Der flottet jeg meg igjen» (Ibid.).

Det andre aspektet av disse metakommentarene, det vil si en slags oppsummering og et oppgjør med seg selv som forfatter, er noe Saabye Christensen snakker om i ett av intervjuene:

> Det er en dobbelthet ved det fordi når man begynner på en ny bok må man på en måte glemme det man har gjort tidligere, men jeg merket med denne boken her at det skjedde ting rundt som grep inn i skriveprosessen

[3] Dette utgjør en interessant gjenspeiling av episoden fra *Ewald og Maj* der Ewald får sin diagnose og ett av de første spørsmålene han stiller er om han rekker å se sitt nye barn bli født (Christensen, 2017).

[4] Man kunne også argumentere at refleksjoner rundt terrorangrep i Europa (som Saabye Christensen sammenligner med kreft i et av intervjuene, se f.eks. Haagensen, 2019) utgjør en egen kategori av selvbiografiske innslag i romanen, men jeg har likevel valgt å ikke se nærmere på disse i denne teksten.

> som gjorde at jeg begynte å reflektere over hele forfatterskapet mitt. Det var egentlig ganske dramatisk for meg, personlig. Jeg måtte ta en oppsummering da jeg skrev: driver jeg nå og gjentar meg selv, er det bare skygger av det jeg har holdt på med tidligere? (Haagesen, 2019)

Det er altså dette romanens tittel kommer fra – det er på grunn av denne frykten for å gjenta seg selv at *Skyggeboken* ble kalt *Skyggeboken*, mens de to forrige bindene har karakterenes navn som tittel. Dette motivet – frykt for gjentagelse, mangel på originalitet og utbrenthet forekommer flere ganger i romanen. Det at hovedpersonene fra *Beatles* dukker opp i prologen og at *Halvbroren* er nevnt i en av de første metakommentarene, er ikke en tilfeldighet. Jeg-fortelleren kaller det han gjør for «å varme opp rester». Han uttrykker for eksempel: «Jeg lever også på rester, rester etter den store festen, og med jevne mellomrom må jeg varme dem opp. […] Er det rester som ble igjen etter *Beatles*? Er det overflødige avsnitt fra *Herman*, *Bly* eller *Bernhard Hvals forsnakkelser*? Er det ikke bedre å sette fyr på alt med det samme, i stedet for å prøve å finne en mening i disse ødelagte musklene?» (Christensen, 2019).

Det er for all del ikke rart at en forfatter begynner å oppsummere og stille spørsmålstegn ved det han har gjort gjennom hele sitt liv når han får beskjed at han kanskje kommer til å dø. Men det som kanskje er mest interessant, er konklusjonen jeg-fortelleren kommer til som følge av hele denne prosessen: det er ikke han som «varmer opp rester» eller leker med skygger. Det er virkeligheten som er utformet på denne måten: et stort vev av tilfeldigheter der de forskjellige trådene krysser hverandre ustanselig. I kapittelet «Der historiene samler seg» beskriver jeg-fortelleren en episode der en eldre dame stoppet ham på gaten i Oslo for å klage på at hans beskrivelse av Ragnhild Hall (i *Ewald og Maj*) var urettferdig. Jeg-fortelleren blir overrasket siden kvinnen han skrev om ikke var en virkelig person, bare noen han diktet opp. Det viste seg derimot at det faktisk en gang levde en skuespillerinne ved dette navnet, og at kvinnens mor kjente henne personlig. «Jeg tenker: Navn er en forbannelse! Uansett hvilket navn man velger i en roman så er det alltid noen som heter det! Og denne gangen har jeg hatt usedvanlig uflaks. Jeg har skrevet virkelighetslitteratur uten å vite det. Det er det siste jeg vil», kommenterer fortelleren (Ibid.). En annen gang (i kapittelet «Skipet i flasken») får han et rekommandert brev som han tror ble sendt fra sykehuset, men som viser seg å være en «klage» fra en leser som har funnet en faktafeil i trilogiens tidligere bind. Men det møtet med en leser som gjør størst inntrykk på jeg-fortelleren kommer i epilogen, der han beskriver at en eldre dame ringer ham, for å fortelle at hun kjente The Beatles (altså: Liverpool-guttene, ikke karakterene i den norske romanen fra 1984) før de ble verdenskjente. «Det var bare det hun ville si. At hun kjente guttene i The Beatles før de ble The Beatles og de var greie gutter» (Ibid.), skriver jeg-fortelleren som blir – ganske overraskende for ham selv – rørt av denne telefonsamtalen. Han føler seg trøstet av følelsen av at alt i denne verden har en viss sammenheng. «Fiksjonen er et svært fotgjengerfelt», skriver han (Ibid.), et sted der man tilfeldigvis kan komme bort i hvem som helst. Det virker også som de samme tilfeldighetene som råder i fiksjons- og litteraturverden også gjør seg gjeldende når man beskriver en sykdom.

5.2 Sykdomsfortellingen – en litterær reise

Når man snakker om sykdomsskildringer i litteratur er det nesten umulig å ikke ta utgangspunkt i Susan Sontags klassiske *Illness as Metaphor* fra 1978. Blant mange sykdomsmetaforer som forskeren retter søkelyset mot er kanskje «sykdom som reise»-motivet det som ville være mest interessant i *Skyggeboken*-konteksten. Sontag skriver: «To be cured, the patient has to be taken out of his or her daily routine. It is not an accident that the most common metaphor for an extreme psychological experience viewed positively – whether produced by drugs or by becoming psychotic – is a trip» (Sontag, 1978, s. 36). Per Krogh Hansen, i sin artikkel fra 2018, «Illness and heroics», diskuterer alternative metaforer for kreftsykdom og argumenterer at de mest tradisjonelle metaforene som «krig» eller «kamp» kan være stigmatiserende og bli betraktet som belastning for pasientene selv. Ved å analysere forskjellige alternative forslag, konkluderer forskeren at den andre mest brukte metaforen for kreft og behandlingen av sykdommen nettopp er «en reise» da den tillater å diskutere kategorier som mål, retning og fremgang (Hansen, 2018, s. 221–222). Dette perspektivet, i tillegg til virkelighetslitteratur-teoriene presentert ovenfor, kan hjelpe oss å se på sykdomsskildringer i *Skyggeboken* fra en annen synsvinkel og gjøre analysen mer nyansert. For det er jo nettopp det Saabye Christensen gjør i romanen: han beskriver sin sykdom som en reise, nærmere sagt: en litterær reise.

Samtidig presenteres sykdommen og diagnoseprosessen som et vev av tilfeldigheter, ikke ulikt det litterære fiksjonsvevet som har blitt beskrevet i avsnittet ovenfor. Noe av det første jeg-fortelleren spør legen om da han får vite om at han antakelig lider av kreft, er om det er hans skyld. Legen svarer: «Neida, Saabye.

Du har ingenting med dette å gjøre. Dette er ene og alene kroppens skyld» (Christensen, 2019). Dette blir en stor lettelse for jeg-fortelleren: «Nå heter det i min bok: Alt som ikke er min skyld kan jeg leve med. Det ligner et hederstegn. Jeg er ikke lenger urolig. Jeg kan mine nekrologer» (*Ibid.).*

Leseren blir med jeg-fortelleren gjennom hele diagnose-reisen: fra de første prøveresultatene som påviser noe «han ikke skal bekymre seg for», men som likevel krever videre diagnostikk, benmargsprøver og brev fra sykehus helt til den endelige diagnosen. Hele denne prosessen er preget av venting og usikkerhet. Hver gang jeg-fortelleren mottar et brev, hver gang han hører at telefonen ringer, tror han at det er en beskjed fra sykehuset. Hele denne situasjonen er så fremmedgjørende, at jeg-fortelleren får på et tidspunkt et inntrykk at han befinner seg i en annen, alternativ tid og et annet, alternativt rom: «Jeg har altså ennå ikke fått resultatet av benmargsprøvene fra Radiumhospitalet og lever i et slags ingenmannsland, eller bedre, i en ingenmannstid» (Ibid.). Når han endelig får diagnosen, føler han seg, paradoksalt nok, lettet. Nå har det verste skjedd, og han trenger ikke å være redd lenger: «Jeg kommer ut fra Rikshospitalet og blendes et øyeblikk av lyset. Mars er som sagt min verste måned. Men i dag er jeg befridd. Slik kjennes det. Jeg har ikke skyld i noe. Ingenting kan jeg bebreides for. Det er bare tilfeldighetene som herjer med meg. Jeg kan ikke huske sist jeg var i så godt humør» (*Ibid*.). Det som kan være interessant her er at denne reaksjonen ligner veldig på det Saabye Christensens karakter, Ewald, følte da han fikk sin kreftdiagnose i bind en av *Byens spor*: «Kristoffersen er forundret. Han kjenner ingen redsel. Han kjenner bare sorg og frihet. Han begriper ikke det heller. Jo, sorgen kan han skjønne, men ikke denne opplevelsen av frihet. Den er nesten kjettersk. Han er eneveldig. Han er usårbar» (Christensen, 2017). Denne likheten er enda mer interessant når man tar med i betraktningen at forfatteren ikke ante han kom til å bli syk selv da han skrev *Ewald og Maj* (Gjerstad, 2019).

Etter å ha fått diagnosen må jeg-fortelleren definere seg selv på nytt og finne seg til rette i den nye virkeligheten som sykdommen har begynt å ta mye plass i. Han forsøker å «ufarliggjøre» sin nye tilstand ved å sammenligne sykdoms- og behandlingsprosessen med det å skrive en roman – noe han kjenner veldig godt og føler seg trygg med. En nøyere vurdering av saken fører ham til konklusjonen at det å skrive en roman og det å lide av benmargskreft egentlig har mye til felles – nesten som om det var to sider av en og samme sak: «Jeg vet ikke om det er diagnosen eller romanen som gjør meg såpass mottagelig, men begge krever min årvåkenhet: Den ene vil jeg helst glemme, den andre må jeg huske, det er to sider av samme sak» (Christensen, 2019). Og kanskje er det ikke så rart, når man tenker over det. I begge tilfeller har vi med en langvarig, og ofte smertefull, prosess å gjøre, og i begge tilfeller skal denne prosessen føre til en produktiv løsning: det å ha en ferdigskrevet roman og det å være frisk. «Jeg må se på denne sykdommen som en roman. Jeg skal få den unna. Når den er ferdig er jeg frisk», konkluderer jeg-fortelleren (*Ibid*.).

Det å skrive *Skyggeboken* blir altså en metaforisk, litterær reise – ut av trilogiens verden og samtidig ut av sykdommen. Det virker som om jeg-fortelleren anser selve skriveprosessen som helbredende, i hvert fall på det åndelige plan. Han finner en stor trøst i tanken at alt i verden henger sammen og utgjør en stor fortelling vevd med tilfeldighetenes tråder. Kanskje er det også disse tanker som tillater ham å tenke på døden uten frykt: «Nå har jeg også en plass i fortellingens geometri. Vi er ikke enestående. Vi forholder oss» (*Ibid.*).

For selv om jeg-fortelleren er på den metaforiske reisen ut av sykdommen, er han samtidig klar over at han kanskje kommer til å dø. Derfor kaller han *Skyggeboken* for sin siste roman, og derfor kalte en del av kritikere og anmeldere romanen for Saabye Christensens «Farvel som forfatter» da den kom ut (Norli, 2019). Men *VG*s Sindre Hovdenakk viste en slags skepsis mot ideen at dette er det siste forfatteren har skrevet:

> For skal vi ta forfatterens egne ord på alvor, så er *Skyggeboken* et farvel med et ruvende forfatterskap. Det hviler da også en stemning av evig september og avskjed over Lars Saabye Christensens litterære verden. Men la meg minne om at det er noe som heter indian summer. Den inntreffer nesten hvert år. Siste ord er neppe skrevet (Hovdenakk, 2019).

6. Turen til Cluj som katalysator

Teksten ovenfor presenterer *Skyggeboken* som et litterært verk som er mangetydig: en roman tilhørende den populære nordiske virkelighetslitteratur-sjangeren, men samtidig en roman som ikke lar seg definere på en entydig og presis måte. En tekst der forfatteren tar farvel med leserne og forfatterskapet, men samtidig en tekst som gir håp om at verden henger sammen og det finnes en mening et sted. En metaforisk fortelling om en reise gjennom en sykdom og en reise gjennom en roman. Det siste vi kan gjøre er å forsøke å svare på spørsmålet: Hva fikk Lars Saabye Christensen til å skrive denne romanen, kanskje hans viktigste roman, på nettopp denne måten?

Det er et spørsmål forfatteren selv gir svar på, men for å finne dette svaret, må vi reise hele veien til Cluj i Romania og finne igjen avsnittet jeg leste på flyet til Tromsø. Det står ikke så langt inn i romanen, i kapittelet med tittel «Bunnlinjer». Jeg-fortelleren sier: «Tidligere i høst var jeg invitert til Cluj, den rumenske studentbyen som er det vakre Transilvanias knutepunkt, hvor de har et stort nordisk institutt» (Christensen, 2019). Han beskriver et møte med studentene som stilte ham spørsmål om norsk virkelighetslitteratur: «[…] spørsmålet ble stilt opptil flere ganger, og jeg uttrykte min uvilje mot denne genren, jeg gjorde meg morsom, eller løyerlig, på selvbiografiens bekostning, jeg til og med hånet den» (Ibid.). Han nevner også hvor rørt han ble da han fikk overrakt en doktoravhandling om sitt forfatterskap, skrevet av Andrea-Lucia Rus: «Jeg måtte til Cluj i Romania for å bli tatt på akademisk alvor» (*Ibid*.).

Det var imidlertid to hendelser som gjorde størst inntrykk på jeg-fortelleren under Romania-turen. Den ene virker ganske enkel: han så en mann på gaten som gikk med et vindu på ryggen. Jeg-fortelleren syntes dette synet var veldig poetisk og inspirerende. Det var som om denne mannen gjorde det mulig å se inn både i fortiden og framtiden:

> Synet av denne mannen, som gikk langsomt og bestemt gjennom Cluj med et vindu på ryggen, gjorde et så sterkt inntrykk på meg at han fremdeles var i mine tanker, eller jeg var i hans tanker, da min venn og oversetter, professor Sanda Tomescu, norsk litteraturs ambassadør i Romania, inviterte meg i teateret, vi skulle se forestillingen jeg har glemt navnet på, en pantomimisk ballett, satt i scene av en kjent fransk instruktør, Dominique Serrand (Ibid.).

Selve forestillingen var jeg-fortelleren lite begeistret for. Han så nemlig ingen sammenhenger i det som skjedde på scenen, han opplevde det som rett og slett meningsløst. Jeg-fortelleren mener at det ville være mye mer hensiktsmessig å bruke tiden han tilbrakte i teateret på å se på mannen med vinduet på ryggen – han virket mye mer meningsfull, virkelig og viktig: «Og dette bekreftet i all beskjedenhet mitt valg hva gjelder avslutningen på Byens spor, som også er min avskjed som forfatter: Jeg måtte være til stede, ikke som en allvitende forteller, skjult bak handlingens arkitektur, men i et nærvær som min tanke er i stand til å bære» (Ibid.). Det er her og på dette tidspunktet valget ble tatt. For en fantastisk konstellasjon av tilfeldigheter. Ville Lars Saabye Christensen ha skrevet *Skyggeboken* på denne måten dersom han ikke hadde reist til Cluj, sett mannen med vinduet på ryggen eller vært i teater sammen med Sanda Tomescu Baciu? Svaret på dette spørsmålet kan man kanskje lete etter i et alternativt univers.

7. Epilog: bokmessen i Frankfurt

En måned etter flyturen til Tromsø da jeg fant Cluj i *Skyggeboken*, treffer jeg dem under bokmessen i Frankfurt, begge to: Sanda Tomescu Baciu og Lars Saabye Christensen. Sanda går jeg bort til og snakker med med det samme jeg får øye på henne – hun står i en gruppe av rumenske oversettere, jeg hilser på alle sammen og vi begynner å prate. Jeg føler meg hjemme i dette bittelille rumenske miljøet midt i den store norske paviljongen fylt av internasjonale journalister, agenter, forleggere og oversettere. Sanda husker bildet jeg la ut på Facebook en måned tidligere og synes det var morsomt.

Lars Saabye Christensen snakker jeg ikke med. Det føles på en måte ikke riktig, jeg kjenner ham ikke personlig og vil ikke plage ham. Men jeg blir inderlig glad av å se ham der. Jeg blar gjennom programmet (Norway2019, 2019) og finner alle arrangementene han deltar i. Han døde ikke, han sitter foran et stort publikum og prater om *Byens spor* og sine framtidige prosjekter. Sindre Hovdenakk hadde rett: Siste ord er neppe skrevet.

Mens jeg hører Lars Saabye Christensen snakke, slår det meg at også jeg, på en måte, har blitt en del at tilfeldighetskonstellasjonen som ble bygd rundt romanen hans. Det gjør underlig godt. Det er fint å se ham her, i litteraturens store fotgjengerfelt, der alle henger sammen med hverandre, i det kompliserte nettverket vevd av yrkesforbindelser og vennskap som etter hvert blir vanskelige å kjenne forskjell på.

Og så husker jeg noe som ble sagt i ett av intervjuene etter *Skyggebokens* premiere: «for gamle lærere er fortsatt elever: de tilegner seg verden igjen og igjen, og selv om det virker velkjent, så er det en avskygning der av noe nytt, båret fram av alt det gamle, det forlatte, restene av en tapt tid» (Haagesen, 2019).

Bibliografi

Lars Saabye Christensens *Byens spor:*
Christensen, L.S. (2017). *Byens spor. Ewald og Maj*. Oslo: Cappelen Damm AS. E-bok.

Christensen, L.S. (2018). *Byens spor. Maj*. Oslo: Cappelen Damm AS. E-bok.
Christensen, L.S. (2019). *Byens spor. Skyggeboken*. Oslo: Cappelen Damm AS. E-bok.

Øvrige kilder

Behrendt, P. (1997). Med to hoveder. Et essay om 90'ernes æstetiske nyskabelse: dobbeltkontrakten. *Weekendavisen* (*bøger*) 43, s. 9–10.
Behrendt, P. (2006). *Dobbeltkontrakten: en æstetisk nydannelse*. København: Gyldendal.
Bjørnstad, K. (2001). *Jæger: en rekonstruksjon*. Oslo: Aschehoug.
Christensen, L.S. (1984). *Beatles*. Oslo: Cappelen.
Christensen, L.S. (2001). *Halvbroren*. Oslo: Cappelen.
Doubrovsky, S. (1977). *Fils*. Paris: Les Éditions Galilée.
Drozdowska, K. (2018). Zmagania z mitem. Dorastanie i śmierć w literackiej relacji Linn Ullmann. *Studia Scandinavica* 2(22)/2018, s. 11–25.
Ferreira-Meyers, K. (2005). Autobiography and Autofiction: No Need to Fight for a Place in the Limelight, There is Space Enough for Both of these Concepts. In Shands, K.W., Mikrut, G.G, Pattanaik, D.R. & Ferreira-Meyers, K. (red.). *Writing the Self. Essays on Autobiography and Autofiction. English Studies* 5. Södertörns högskola: Elanders, s. 203–2018.
Hansen, Per Krogh. 2018. Illness and heroics: On counter-narrative and countermetaphor in the discourse on cancer. Frontiers of Narrative Studies, 4(1), s. 213–228.
Haarder, J.H. (2014). *Performativ biografisme: en hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur*. København: Gyldendal.
Knausgård, K.O. (2009). *Min kamp. Bind 1*. Oslo: Forlaget Oktober.
Lejeune, P. (1973). Le pacte autobiographique. *Poétique*, 14, 1973, s. 137–162.
Popa, Ş. (2017). „My Struggle" – from Autobiography to Performative Biographism. *Studia Philologica* (3), s.155–166.
Sicart, P.-A. (2005). *Autobiographie, Roman, Autofiction.* PhD-avhandling. New York: New York University.
Sontag, S. (1978). *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
Svanholm, L. (2001). *Malerne på Skagen*. København: Gyldendal.
Ullmann, L. (2015). *De urolige*. Oslo: Forlaget Oktober. E-bok.

Elektroniske kilder

Facebook. (2019). Innlegg fra 17.09.2019. Hentet 03. mars 2021 fra: https://www.facebook.com/karolina.drozdowska.351/posts/10156672800968857
Gjerstad, L. (2019). Exploring the echoes of the city: Lars Saabye Christensen, oversatt av O. Lasky. *Norway2019.com,* 28.11.2019. Hentet 03. mars 2021 fra: https://norway2019.com/en/news/die-spuren-der-stadt-erforschen-lars-saabye-christensen
Hovdenakk, S. (2017). Sterke følelser: Bokanmeldelse: Lars Saabye Christensen: «Byens spor». *VG*, 05.10.2017. Hentet 03. mars 2021 fra: https://www.vg.no/rampelys/bok/i/gX2d5/sterke-foelelser-bokanmeldelse-lars-saabye-christensen-byens-spor
Hovdenakk, S. (2018). Bokanmeldelse: Lars Saabye Christensen: «Byens Spor 2. Maj»: Fabelaktig bra. *VG*, 20.08.2018. Hentet 03. mars 2021 fra: https://www.vg.no/rampelys/bok/i/A2Vy2j/bokanmeldelse-lars-saabye-christensen-byens-spor-2-maj-fabelaktig-bra
Hovdenakk, S. (2019). Et høydepunkt i forfatterskapet! Lars Saabye Christensen: «Byens spor. Skyggeboken». *VG*, 21.08.2019. Hentet 03. mars 2021 fra: https://www.vg.no/rampelys/bok/i/GGnwlB/et-hoeydepunkt-i-forfatterskapet-lars-saabye-christensen-byens-spor-skyggeboken
Haagensen, N.-Ø. (2019). Alle vi ensomme – et intervju med Lars Saabye Christensen. *Booktips.no*, 23.08.2019. Hentet 03 mars 2021 fra: https://www.boktips.no/skjonnlitteratur/romaner/alle-vi-ensomme-lars-saabye-christensen/
Melberg, A. (2010). Vi mangler ord. *Aftenposten*, 15. januar 2010. Hentet 03. mars 2021 fra: https://www.aftenposten.no/meninger/kronikk/i/mB9jL/Vi-mangler-ord
Moi, T. (2019). *Knausgård: In Search of a New Form.* Forelesning organisert av Centre for Scandinavian Studies Copenhagen – Lund and Einar Hansens Allhemsstiftelse 07. oktober 2019. Hentet 03. mars 2021 fra: https://www.youtube.com/watch?v=PDMz_I8b9gQ&t=11s&ab_channel=CentreforScandinavianStudiesCopenhagen%E2%80%93Lund
Norli, C. (2019). Farvel som forfatter. *VG+*, 16.08.2019. Hentet 03. mars 2021 fra: https://www.vg.no/rampelys/bok/i/dObOEX/tar-farvel-som-forfatter
Norway2019. (2019). Norwegian program in Frankfurt. Hentet 03. mars 2021 fra: https://norway2019.com/en/program

Upubliserte kilder

Andersen, P.T. (2012). *Norsk samtidslitteratur. Om norsk litteratur de siste 10–20 år*. En upublisert gjesteforelesning ved Universitetet i Gdańsk, den 12. april 2012.

THE CHANGE IN FATHERHOOD IN *MY STRUGGLE*

Ștefana POPA[1]

Abstract. The change in fatherhood in *My Struggle*. The present article addresses the father motif in the Norwegian novel *My Struggle* transposed in the text as the process of the son becoming the father. In the Norwegian contemporary fiction, the family relations and the failure of parents have become central themes. Under the broad term of *vrikelighetslitteratur* (literature of reality), many contemporary writers create autobiographical novels in which they shamelessly present, criticize and reflect upon the consequences of broken balances inside the family unit. Most known internationally is perhaps Karl Ove Knausgård, who portrays in his novel *My Struggle* a terrible father, who significantly influences the life of the main character, Karl Ove. In this paper I draw attention to the new condition of Karl Ove in the novel, namely that of a father. One of his most intense desires, uttered several times in the text, is to not become his father. However, the familial baggage and the traumatic experiences from the past do not favor the expected development and the protagonist's goal is not easy to achieve. Consequently, I investigate fatherhood as represented by Karl Ove, which appears under several forms in the novel.

Keywords: *family; father; fatherhood; masculinity; puer aeternus; Karl Ove Knausgård.*

Introduction

My Struggle is a six-volume novel in which the Norwegian author Karl Ove Knausgård writes freely about himself and his life starting from childhood and until the present of writing. It is a modern *family saga* in which the central drama is based on the eternal conflict between father and son, reflected mainly in the characters of Karl Ove and his biological father Kai Åge. Throughout the six volumes of the novel, the relation between Karl Ove and his father is dominating the narrative by creating a literary universe in which the son is constantly under the spell of an authoritarian, but distant parent while developing an immense wish to break free. Thus, together with the protagonist's main goal of becoming a great author, an underlying and often subconscious desire of liberating and distancing himself from everything his father represents is visible at every step of the narration.

However, the motif of the father is reflected in the novel at several levels and takes the shape of more than just one character. I have previously analyzed the complex familial relationships in the Knausgård family, with Karl Ove in the position of the son.[2] Nevertheless, the main character does not acquire a singular dimension in the novel. During the process of getting loose from Kai Åge's grip, Karl Ove himself becomes a father. I identify two dimensions or stages of the father Karl Ove, which appear at different times and are characterized by different behaviors, but sometimes interfere. First of all, a more symbolic dimension is given by the condition of Kai Åge as a man failing in his adult life. Taking the road of alcoholism and disinterest in the world outside him, he ends up possessing the features of a boy while Karl Ove becomes a man, assuming the position of an authority. At the same time, an identification between the two characters can be observed at times. In this way, Karl Ove becomes the father and the father of the father. This condition reaches the highest point when Kai Åge dies and Karl Ove moves into the house of his paternal grandmother for a couple of days. On another level, Karl Ove becomes the biological father of two girls and a boy throughout his marriage with the Swedish author Linda Boström. This new chapter in his life sets him in unthinkable situations and tests his capability of moving away from the parenting style used by his own father, which he regards as a terrible thing. This paper explores the two dimensions described above and it aims at revealing a deeper meaning of the father-son relation in *My Struggle*. Moreover, it reveals Knausgård's contribution to a "father literature" by writing a literary piece that juxtaposes two fatherhood ages and two parenting styles, which are not completely disconnected from each other.

[1] Faculty of Letters, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania. She is interested in Norwegian Literature. E-mail: popa_stefana_teodora@yahoo.com.

[2] See for example "The exploration of the self within the family context in Karl Ove Knausgård's My Struggle" in STUDIA UBB PHILOLOGIA, LXV, 3, 2020, p. 171-188.

Regression and identification

The narrator and protagonist Karl Ove is a father of three already in the first installment of *My Struggle* and especially in the second and sixth volumes the readers are invited into his complicated life as a parent and husband. Nevertheless, by analyzing the novel as a whole, I argue that Karl Ove becoming a father is a process that started many years before the birth of his first daughter, Vanja. As early as the first volume of *My Struggle*, the narrator reveals an event that represents a turning point for the evolution of the father and son relationship in the novel, namely the divorce of his parents. Through an identification in which the narrator makes his presence felt in the text, he announces the decision of his father: "When my father was the same age as I am now, he gave up his old life and started afresh." (Knausgård, 2013, p.38) The parents' separation is an event that leaves room for Karl Ove to be independent and distance himself from the toxic influence of his father. Although he enjoys being alone, dealing with his own pleasures and lifestyle, he cannot really stay away from his Dad. On the contrary, he makes efforts to be close to him, to show that he is a good son, to prove that he cares. The life of the two characters, father and son, will follow different trajectories, but they will also meet at several, crucial points.

Around the above-mentioned event, the life of Kai Åge changes completely and it takes a dramatic turn. It is a pivotal process for the story development and it can be understood as the decay of the father and the rise of the son. Once free from his responsibilities as the head of the household, Karl Ove's father goes on a descending path from which he will never return. During one of his visits back home, Karl Ove describes the unusual mess that he encountered: "Tiny, desiccated lumps of cat shit littered the sofa in front of the TV on the first floor, old unwashed dishes on the kitchen drainer [...] As for him, his soul was in torment." (Knausgård, 2013, p.40) It denotes a huge contrast between the person he seemed to be only a couple of months earlier. It is an inconceivable image of a man who required extreme order from his children and in his house everything was put in their place, no rules were ever broken. Now, dirty dishes and cat feces surrounded him. Why Karl Ove says that his soul was in torment we do not know. But we do know that his "hair was unkempt, his eyes black." (Knausgård, 2013, p.41). On other occasions, Kai Åge's eyes are described as "light-blue" (Knausgård, 2015, p. 211), so their being black now is used to emphasize the critical state of existence registered by his son. After attending a parents' evening, Kai Åge is not satisfied with what the professors told him, but he does not react with the usual anger. Karl Ove is exalted and wonders: "Were we becoming equals?" (Knausgård, 2013, p.51). The strictness and rigidity that were characteristic for the father are now slowly disappearing. Further, *Book One* provides several interactions between the two which show the dynamics changing in the dyad father-son. The narrator expresses his feelings and concerns regarding the transformation of his father: "[...] at that time I had begun to see him with different eyes, no longer the eyes of a child, rather those of someone approaching adulthood, and from that point of view I preferred him to socialize with friends and colleagues, as other people did. At the same time I did not like the change, it made him unpredictable." (Knausgård, 2013, p.54) The portrait of Kai Åge is important in order to show the changes in the protagonist. Karl Ove and his father are for the first time equals. The euphoria given by alcohol, or falling in love, the hedonistic behavior, or the freedom of living alone are common to both characters. Although Karl Ove will never completely detach himself from his father, during this period of his life he establishes a new order, in which he rebels against Kai Åge, equals him and in the end takes over him. It can be argued that it is the first time in the novel when the protagonist takes his father's role, becoming himself the father. The first part of *Book One* ends with a scene where all these transformations become even more visible. Recently returned from a football trip to Denmark, Karl Ove arrives in the middle of a party organized by his father and his new girlfriend Unni. The episodes from that gathering described by the narrator denote an atmosphere of joy and decadence with the hosts resembling the famous hippies of the sixties. The first time he sees his father that night, Karl Ove is surprised by his appearance, his clothes do not match his personality and he greets his son with warmth. "I had never seen him like this before. He was wearing a baggy white shirt with embroidery around V-neck, blue jeans, and light-brown leather shoes. His face, tanned dark from the sun, had a radiant aura. His eyes shone." (Knausgård, 2013, p.173). But to the narrator, who juggles between description, recollection and a stream of consciousness, the behavior of his father seems inappropriate, something that does not belong to him.

> There was something undignified about the clothes Dad was wearing tonight. The white shirt or blouse or whatever the hell it was. He had always, as far as I could remember, dressed simply, appropriately, a touch conservatively. [...] It was a question of values. When he suddenly started wearing arty embroidered blouses, or shirts with frills,

as I had seen him wearing earlier this summer, or shapeless leather shoes in which a Sami would have been happy, an enormous contradiction arose between the person he was, the person I knew him to be, and the person he presented himself as. [...] And that he had slipped into this, entered the formless, uncertain, almost feminine world, as though he had lost a grip on himself. Even the hard tone in his voice had gone. (Knausgård, 2013, p.179-181)

The change in Kai Åge's behavior is almost radical. He encourages his son to drink alcohol, which he does. Empowered by his father's new personality, Karl Ove smokes and gets drunk together with the rest of the adults at the party. He feels like the one in charge there and witnesses the change in his father equally shocked and disturbed: "What was all this? [...] Was he crying? Yes, he was crying." (Knausgård, 2013, p.186). Karl Ove is now the one questioning and judging Kai Åge's behavior. This will happen several times throughout the novel. On many occasions in *My Struggle*, Karl Ove's father is portrayed in a position in which his behavior resembles that of a child or teenager, especially in relation with the feminine presence in his life. On a different note, the quote above points out another issue, which will be discussed later in this paper, namely the fear of the feminine, expressed by the narrator.

The character of Kai Åge, during the years after his divorce possesses the characteristics of a *puer aeternus*, a man who refuses to grow, who often has a childish behavior and in the end retreats in the arms of his mother. In her book *Puer aeternus*, the Jungian psychologist Marie-Louise von Franz analyzes the psychology of eternal child archetype discovered by Jung. To start with, she notes that "in general, the man who is identified with the archetype of the *puer aeternus* remains too long in adolescent psychology: that is, all those characteristics that are normal in a youth of seventeen or eighteen are continued into later life, coupled in most cases with too great a dependence on the mother." (Von Franz, 1970, p.1) At a first sight, this definition does not seem appropriate for the character of Kai Åge. His initial status is that of a married man, with two children, a stable and respectable job, while the relation with his mother does not go outside the normal; they visit each other from time to time, the two families spend the holidays together, nothing exceptional. But as the narrative unfolds, the regression of Kai Åge gets more severe as the years go by. I will comment upon two representative scenes from the fourth and fifth volume of *My Struggle*. Firstly, in *Book Four*, the wedding of Kai Åge and his second wife Unni is depicted as embarrassing, with both the groom and his son drinking too much and creating pathetic moments. On this occasion, Kai Åge changes his name, in what is not revealed in the book, but it was described in the first volume as a ridiculous one. Later on, the father reacts to a maternal gesture that Unni employs, namely taking care of her husband's oldest son, Yngve: "Unni brought a blanket and spread it over Yngve. Dad stood some distance away watching. 'Why are you wrapping the blanket round him?' he said. 'Isn't he big enough to do it himself? You've never wrapped a blanket round me when I've been feeling a bit off color.'" (Knausgård, 2016, p.260) In this situation, Kai Åge expresses a childish form of jealousy that is completely incongruous with his age and status. He feels left outside by his wife, his need for attention is exaggerated and he gets disturbed by a motherly gesture not directed at him. Further on, Karl Ove witnesses a phone conversation between his father and his grandmother when he is begging for her attention: "You could at least have sent some flowers! You could at least have shown that you care about me! [...] Mother! Yes, but, Mother, please! [...] He was crying." (Knausgård, 2016, p.261) Profoundly affected by the absence of his mother, Kai Åge cries and begs to be seen, shown love and interest. The older he grows, the closer he gets to her. In *Book Five*, another episode takes place between the two characters, when they were already living together in Kristiansand. In one of his few journeys back to his hometown, Karl Ove visits his father and witnesses his regression to childhood.

"They say Erling's youngest girl is very musical," Grandma said.
Dad looked at her.
"Why are you always talking about her?" he said. "I'm also very musical."
I went cold inside. He had claimed that in all seriousness. (Knausgård, 2016, p.579)

In the dialogue presented above, Kai Åge is around fifty years old and he feels irritated and jealous when his mother praises the musical talent of her granddaughter, a little girl. The narrator's reaction is also very telling, he is shocked. During those times, Karl Ove is often negatively surprised by his father's presence and reactions and at the same times he feels pity and superiority. "For the first time in my life I felt stronger than him, for the first time in my life I didn't feel a trace of fear in me when I was in the same room with him. He was harmless" (Knausgård, 2016, p.579) He directly expresses the father's extreme transformation, which in

the novel was rendered starting with the very first volume. “I watched him, chilled to the soul. His regression was massive. He was like a child.” (Knausgård, 2016, p.587)

Some years later, the decay of the father is completed through his death. The circumstances of the event are quite unclear, but according to the narrator, it was provoked by alcohol addiction. A very long scene covering the first days after Kai Åge’s death is thoroughly described in the second part of *Book One*. I argue that the identification between the protagonist and his father is again present in this part of the narration. After Kai Åge’s death, Karl Ove moves in with his grandmother for a couple of days, with the purpose of taking care of the funeral and other related issues. Faced with a terrible mess, both in the physical state of the house and in the complicated familial situation, he decides to stay there for a couple of days. While his dead father is lying on a table in a chapel, the main character takes his role inside the house. He becomes the father of his father, as he tries to clean after him and take responsibility for what he has done. By spending time among his father’s belongings, he is transposed into the reality of his father preceding the day of his death. He drinks alcohol together with his grandmother, which presumably Kai Åge had also done several times. The narrator underlines the identification between him and his father through the grandmother’s perspective: “Something in her tone made me look at her. She had never spoken to me like that before. [...] That was how she must have spoken to Dad of late. She had addressed him not me” (Knausgård, 2013, p. 425).

Masculinity and fatherhood in Scandinavia of the 21st century

The decay of Kai Åge is seen and experienced by his youngest son not only during teenage years, but for the rest of his life. Jørgen Lorentzen, in his book about fatherhood in Norway, argues that the father’s behavior influences the process of Karl Ove himself becoming a father. He understands the character of Kai Åge as representing the modern idea of fatherhood, in which the father is both taking care of the children and participates in domestic activities, does housework and not exclusively provides for the family. However, he notes that his failure as a parent “shows that the shift from a distant to an intimate fatherhood does not merely involve the participation and the taking on of duties; a father also has to have the feeling for it and have developed the capacity to nurture a child.” (Lorentzen, 2013, p.154) He identifies the pressure the fathers of that time were exposed to as one of the main reasons for his decay. Even more importantly, he notes how it affects the protagonist.

> Karl Ove’s father cannot live with his deeply rooted sense of duality: the tension created between the demands of the modern family structure and his suppressed and emotionally underdeveloped masculine ways of being. When the children have grown up, he starts drinking heavily, which leads to his dramatic death from alcoholism. Here, the father becomes a classical fallen man, who cannot deal with his own mix of aggression, lack of meaning, and confusion. We shall see that this duality also affects Karl Ove as an adult man and father, and continually threatens him with a similar fall. (*Idem*)

Lorentzen touches upon two important aspects of fatherhood with respect to Knausgård’s novel, the question of masculinity and the threat Karl Ove experiences at every step of the way, that of going down the same path his father did. They go hand in hand, as Karl Ove feels often trapped in his domestic life, left with no possibility of doing what he really wants the most: to write. The new ideas and expectations of how fathers should be make him question the loss of masculinity in the fathers of the 21st century, particularly in a special Scandinavian environment, as he was living in Sweden at that time. The second installment of the novel focuses primarily on the family life of the narrator, both close to the moment of writing and the love story between him and Linda. In this way, the picture of Karl Ove as a father is constructed predominantly based on *Book Two*. Knausgård has talked about his main goal as a father, both in his books and official interviews. In *Book Three* he notes:

> I am alive, I have my own children and with them I have tried to achieve only one aim: that they shouldn’t be afraid of their father.
> They aren’t. I know that.
> When I enter a room, they don’t cringe, they don't look down at the floor, they don’t dart off as soon as they glimpse an opportunity, no, if they look at me, it is not a look of indifference, and if there is anyone I am happy to be ignored by it is them. If there is anyone I am happy to be taken for granted by, it is them. And should they have completely forgotten I was there when they turn forty themselves, I will thank them and take a bow and accept the bouquets. (Knausgård, 2015, p. 260)

In the TV-program "Datoen", Knausgård is interviewed and filmed while he plays with his children in a picturesque backyard, bears them on his shoulder while smiling and looking happy. He utters the same wish: "I've been very preoccupied with that they shouldn't be afraid of me. It has been my main goal in their upbringing, that they shouldn't be afraid, they shouldn't feel that fear of a parent." (my translation) (NRK, 2018) Through the voice of his narrator, Knausgård points out many times how afraid, even terrified he was of his father. The narrator acknowledges the consequences of the permanent fear spread by his father in his adult life and they lead to his absolute wish of being different, better than his parent. He wants to be good, warm, to inspire love and not fear in his children. "I so much wanted to be whole. I so much wanted to be good." (Knausgård, 2014, p.454) Based on the narrator's confessions in *Book Two*, we can argue that he succeeded in his attempt of being a good and loving father, whom his children trust and are not afraid of. He describes for instance a small episode when, at a birthday party, Vanja was playing with her friend, Achilles and they stuck their hands deep down into the toilet. To this, Karl Ove says: "I met Vanja's eyes and couldn't help smiling." (Knausgård, 2014, p.47). It is unthinkable that a similar situation could have happened in Karl Ove's childhood, when even losing a sock was a reason for punishment. The sentence above is filled with tenderness and the fact that he "couldn't help but" indicates that it was something coming from the inside, an involuntary reaction, thus honest and pure. In another situation, he feels overwhelmed with the love he feels for his daughter: "You're the best thing I've got, Vanja, do you know that? The very, very best." (Knausgård, 2014, p.61) "The tenderness I felt for Vanja was so great it was almost tearing me to pieces. To counteract it, I broke into a jog." (Idem) Not being used to experiencing and expressing such strong feelings, the narrator feels almost torn into pieces.

However, at times, Karl Ove's parenting style instinctively follows the direction of his father. In certain aspects, although he wishes to be cool, modern and liberal, there is something inside him that counteracts. He identifies that something as his father. The identification between father and son analyzed earlier in this paper comes into light sporadically in the later life of the narrator.

> I reacted instinctively, wanted to wipe up all the mess, from her face as well, I didn't like her sitting there all sticky. It was in my blood. [...] on a practical level my first impulse was to modify her behavior. That was my father in me. [...] But I knew that, I had experienced it myself and hated it with every fiber in my body, so why did I instinctively want to persist at all cost? (Knausgård, 2014, p. 371)

He is questioning the inherited behavior from Kai Åge, which he is consciously trying hard to avoid. Without finding an answer to that, he manages to keep those impulses at bay for the most of the time. When he occasionally loses his temper, an immense regret comes immediately and his whole world is questioned again: "Then came the remorse afterward, the attempts to be patient, kind, friendly, good. Good. And that was what I wanted to be, all I wanted to be, to be a good father to the three of them. Wasn't I a good father? SHIT. SHIT. SHIT." (Knausgård, 2014, p.565)

Karl Ove is a kind father, in the sense that he provides a warm and affectionate environment necessary for the healthy development of his children, but not without consequences. An outcome of his efforts of being a good father is a feeling of lost manhood. In his mind, the image of a nineteenth century man is powerful, while in practice he adheres to the father trends dominating the beginning of the new millennium. "In the class and culture we belonged to, that meant adopting the same role, previously called the woman's role. I was bound to it like Odysseus to the mast […] As a result I walked around Stockholm's streets, modern and feminized, with a furious nineteenth-century man inside me" (Knausgård, 2014, p.90) The position of Karl Ove regarding the importance of the family fluctuates throughout the novel. His mood changes from deeply sentimental confessions to his daughter, Vanja, to frustration and irritation. Regarding this ambivalence in Karl Ove's thoughts, Lorentzen notes:

> Behind Karl Ove's inability to get pleasure from the person he is, or what he does, lies a deeply rooted masculine dissatisfaction and fear of the feminine. Fatherhood and the intimate world present him with countless situations, which have the potential to make him feel weak and which challenge his masculine ideals. On one hand, he romanticizes a traditional family structure in which a man is a man and a woman is a woman, and yet he takes his parental leave, stays at home with the children, and fulfills all the little tasks entailed in looking after children. He sees himself reflected in other men who are taking care of their babies, but instead of feeling pride, he feels extremely uncomfortable. He joins a baby music club, but hates it so much it fills him with rage, and to compensate for the feminization he feels, he fantasizes about having sex with the instructor. (Lorentzen, 2013, p.158)

Lorentzen finds the answer to Karl Ove's confusion in the fear of the feminine, which is to a certain level inherited from his father. Both Kai Åge and Karl Ove represent the modern father, who takes part actively in the upbringing of his children, as well as he looks after the house. But the expectations and requirements of such a position are overwhelming and have side effects. Supposedly like his father, Karl Ove feels at times that the life he is living is not something that gives real meaning, or makes him genuinely happy. "Everyday life, with its duties and routines, was something I endured, not a thing I enjoyed, nor something that was meaningful or that made me happy." (Knausgård, 2014, p.67) He feels often disturbed by the familial duties, especially because he cannot do what he wants the most, namely to write. The children and their difficult mother take his time and put his professional projects on hold. But beyond that, he feels threatened by the new wave of feminized men, from which he involuntarily is a part of. He notes: "[...] I found it hard to take the feminized aspect of their actions, even though I did exactly the same as I was as feminized as they were." (Knausgård, 2014, p.74)

Furthermore, in *My Struggle*, Knausgård questions fatherhood and the family institution in a Scandinavian context. Very often, the voice of the narrator is criticizing Sweden, its values and how they are represented in the young families. While attending a birthday party with his wife and children, Karl Ove gets irritated by the innovative ideas promoted by the parents present there.

> "We're going to stay a bit longer," Linda said. "And look, now you're all getting some goodies!" Was she referring to the vegetables on the board?
> She had to be. They were crazy in this country. (Knausgård, 2014, p.28)

Related to the same issue of the new dietary ideas, he notes: "Why couldn't they have given them sausages, ice cream, and soda? Lollipops? Jell-O? Chocolate pudding? What a stupid, fucking idiotic country this was." (Knausgård, 2014, p.29) His dissatisfaction with the adoptive country grows into anger, even loath later on. "They are crazy in this country, I thought, a speech therapist? Did everything have to be institutionalized? She's only three!" (Knausgård, 2014, p. 51) or:

> Oh, how I hated this shitty little country. [...] Sweden hasn't had a war in its soil since the seventeenth century and how often dit it cross my mind that someone ought to invade Sweden, bomb its buildings, starve the country, shoot down its men, rape its women, and then have some faraway country, Chile or Bolivia, for example, embrace its refugees with kindness, tell them they love Scandinavia, and dump them in a ghetto outside one of the cities there. Just to see what they would say. (Knausgård, 2014, p.348)

However, he prefers living there and has no intent of moving back to Norway, although Linda has several times suggested so. Although he profoundly dislikes it, he adapts to a new mentality, so that his children could be a part of the society they are living in.

Conclusions

The present paper showed how the main character of *My Struggle* changes throughout the novel, leaving his condition of a powerless son and reaching that of a father. The question of fatherhood was analyzed by following the development of the process through which Karl Ove becomes himself a father. In an initial phase, he identifies with his own father and furthermore, their roles interchange. In the eyes of the narrator, Kai Åge regresses to a childhood phase, while he reaches adulthood. After the tragic death of his father, Karl Ove is driven by the desire of never ending up like this, he acknowledges the failures of his parent and commits to not perpetuating them through his own behavior. However, when he starts a family with the Swedish writer Linda Boström, his goals become more difficult to achieve. In *Book Two*, the narration is focused mainly on the challenges he has to face after having his own children. The narrator renders an image of himself as both being loving, caring and putting the wishes of their children in the first place, but also failing at times. An important aspect brought into discussion is the consequences of being a parent on the protagonist. He associates the behavior he has to adopt in the new condition with the threat of losing his masculinity. Several times in the text, he describes his dissatisfaction of having to take care of what a family life implies. However, he succeeds in performing a different style of parenthood, and the modern father, although present in Kai Åge's character as well, has his breakthrough in Karl Ove. He triumphs over his father, although he identifies with him at

times. I will end by quoting again Jørgen Lorentzen, who sums up the image of Karl Ove-the father, in a perfect manner:

> Karl Ove's marked sensitivity to his children's feelings and needs, and the capacity to interact with them represent important emotional changes, which take part in this new fatherhood. Knausgård thematizes this and gives his readers glimpses of fatherhood both good and bad, with trivial quarrels, chaotic situations with willful children, exhausted adults and children, and situations of warmth and loving closeness between father and children. (Lorentzen, 2013, p. 161)

References

Knausgård, K.O. (2013). *My Struggle. Book One*, translated from the Norwegian by Don Bartlett. New York: Farrar,Straus and Giroux.

Knausgård, K.O. (2014). *My Struggle. Book Two: A Man in Love*, translated from the Norwegian by Don Bartlett New York: Farrar, Straus and Giroux.

Knausgård, K.O. (2015). *My Struggle. Book Three: Boyhood*, translated from the Norwegian by Don Bartlett. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Knausgård, K.O. (2016). *My Struggle. Book Four*, translated from the Norwegian by Don Bartlett. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Knausgård, K.O. (2016). *My Struggle. Book Five*, translated from the Norwegian by Don Bartlett. New York: Archipelago Books.

Lorentzen, J. (2013). *The History of Fatherhood in Norway, 1850-2012*. London: Palgrave MacMillan.

Von Franz, M-L. (1970). *Puer aeternus*. (second edition). Boston: Sigo Press.

*** NRK (2018). "Datoen", available at: https://tv.nrk.no/serie/datoen/sesong/3/episode/5/avspiller, accessed April 10, 2021.

THE NORWEGIAN FILM COLLECTION. A SOURCE FOR EDUCATION, CULTURAL INSPIRATION AND RESEARCH

Jan Erik HOLST[1]

Abstract. The Norwegian Film Collection. A Source for Education, Cultural Inspiration and Research. What are the main characteristics of a nation's film production? What do we see in a typical national film? For Norway it used to be the landscape as a dramatic tool, or the story of famous nation-known personalities. It might also be the (lack of) dialogue, the character's inner vision or the references to the German «Heimat» tradition. Film is somewhat the leading «Gesamtkunst» and can tell a story with most of the elements of a nation. This is why the use of film within the education of language and culture at foreign universities should always be recommended.

Keywords: *film education; contemporary Norwegian films; films for embassies and cultural institutions abroad; Norwegian film history*

Professor Dr. Sanda Tomescu Baciu at the Babeș-Bolyai University of Cluj-Napoca, Romania, is a well-known and leading person in the education of Norwegian and Scandinavian language, literature and culture at a foreign university. I have been visiting several of these universities and seldom found a larger and more enthusiastic group of students, with a dedicated interest in Norway. I therefore have the pleasure to introduce the Norwegian film collection idea to the readers of this anniversary volume, and thus promote the films to a larger audience.

In this article I will present five Norwegian film collections now available for foreign universities and cultural institutions. I have divided the films from the collections into seven categories and will give an introduction on how to use them. The categories are:

1) Films about Norway and World War II, a very popular and quite a huge category
2) Historical and contemporary action-drama and event-films
3) Literary adaptations, both of classical and contemporary novels
4) Contemporary social dramas
5) Modern art films
6) Films for children and youth
7) Documentaries and shorts

Most of the films are from one of the five film collections. I have also taken the liberty to add some films that may be obtained on dvd with English subtitles. Those are marked with an ¤ and can be ordered from the Norwegian National library: nb@nb.no

A general introduction

Many countries have, after World War II, used film as a tool in promoting their art, culture, geography, history and language. It was quite common in the -50ies, -60ies and -70ies to use 16mm films. Then came the videos and in the middle of the -90 the new digital discs, the dvd. That extended the distribution quite a lot.

After a Danish model the Norwegian Film Institute (NFI) established around 2010 the so-called *Embassy Film Collections,* with recent films. Up to now five of them have been released, containing dvds (PAL system) and blu-rays. Norwegian features, shorts, documentaries and drama series from the last decade, are the content.

---

[1] Freelance film critic, curator and editor, working for foreign and domestic festivals and cinematheques, presenting Norwegian and European films. Holst has been manager for municipal cinemas and lecturer in film history at the Norwegian Broadcasting Corporation, the Telemark University College and the University in Oslo. He was director at the Norwegian Film Institute (1988-2014) where he managed film archive, film history, cultural activities, support for film production and international relations and took the initiative to establish the Norwegian Cinemateque. Holst has edited, written and published several articles and books on Norwegian films, film policy and -history. In 1981 Holst took the initiative and was co-editor of the NRK Broadcasting production Zoom, a Film Quiz program. From 1985 to 2004 he was Chairman of the Jury of the Norwegian film Award Amanda, presented each August at the Norwegian International Film Festival in Haugesund. Holst was President of Scandinavian films, the umbrella organization for the Nordic Film Institutes (1993-2001), board member of Eurimages (1989-1991) and of Nordic Film and TV Fund (1991-1998). He has also been chairman of the board of The Norwegian Film Worker's Association and of The Norwegian Film Societies' Association. Member of the European Film Academy.

Norwegian embassies might lend them out to cultural festivals, universities and local, non-commercial film events.

The Norwegian Film Collection # 5 (2021 – 2023) is the newest one and a follow-up edition of the Norwegian Film Collection #4 (2019 – 2020), #3 (2017-2018), #2 (2015-2017) and #1 (2012). The collections are important tools in the effort building international recognition for Norwegian film and culture. In the long run, they will hopefully cause greater demand and enhance opportunities for sales and international distribution.

Languages

The collections consist of newer Norwegian audiovisual products, all subtitled into 11 languages: Norwegian, English, German, French, Spanish, Italian, Turkish, Portuguese/Brazilian, Arabic, Russian and Mandarin. Among the features and short films, there are also films for children and youth.

Use of the collection

The Film Collections are produced by the Norwegian Film Institute (NFI) with support from the Royal Norwegian Ministry of Foreign Affairs. They will be handled locally by Norwegian embassies. Their tasks are to evaluate and disseminate the films in the collections in good viewing arenas, particularly where there are no major international film festivals. This can be done within the framework of a film cultural event or as individual screenings. Many universities have used the collections in their education in Norwegian and/or Scandinavian languages.

Categories

1) Films about Norway and World War II:

Den 12. mann (*The 12th Man*) (Collection #4) Directed by Harald Zwart, produced by Nordisk Film Production 2017. 2hrs 15 min. The story of the WWII hero Jan Baalsrud was first told in *Nine lives*, Arne Skouen's classical film from 1957. The story is partly based on Baalsrud's self biography. We are in North Norway in 1943. "Twelve resistance fighters on a fishing boat carrying cargo of explosives are betrayed by a countryman and attacked by a German minesweeper. Elleven of the men are captured, tortured and killed. Only the twelfth man gets away.[2]"

Kongens nei (*The King's choice*) (Collection #4) Directed by Erik Poppe, produced by Paradox Film 2016, 2hrs 10 mins. The film "is based on a true story about three dramatic days in April 1940, where King Haakon VII of Norway is presented with an impossible ultimatum from the Germans; surrender or die![3]"

Ni liv (*Nine lives*) (1957) is recommended in addition to these two films and may be obtained from nb@nb.no either as a single dvd or in an Arne Skouen complete film-collection. See the list of litterature where you can find a biography for this leading Norwegian director.

2) *Historical and contemporary action-drama and event-films:*

Amundsen (*Amundsen*) (Collection #5) Directed by Espen Sandberg, produced by Nordisk Film Production 2019, 2 hrs 5 min. The film presents "the life of Explorer Roald Amundsen, including his well known expedition to the South Pole in 1910–1911, his romances, and his conflicts with his brother, Leon, who organised the finances of many of his expeditions.[4]"

Some of Roald Amundsen's own documentary films might be obtained from nb@nb.no

Bølgen (*The Wave*) (Collection #3) Directed by Roar Uthaug, produced by Fantefilm & Film i Väst 2015. 1hr 45 min. This is a story that might come true; The danger of geological changes at the Geiranger fjord, north west of Norway. A geologist experiences some small changes in a mountain nearby and suddenly his worst nightmare comes true. A Norwegain catastrophe film, the first of its kind, now followed by several others[5].

[2] Norwegian Film Institute Database: The 12th man: https://www.nfi.no/eng/film?name=the-12th-man&id=104 (accessed May 21, 2021).
[3] Norwegian Film Institute Database: The King's Choice: https://www.nfi.no/eng/film?name=the-kings-choice&id=199 (accessed May 21, 2021).
[4] GoTop100: Amundsen: https://gotop100.com/en/item/f2nv/amundsen-2019?list=n3z1 (accessed May 21, 2021).
[5] Norwegian Film Institute Database: The Wave: https://www.nfi.no/eng/film?name=the-wave&id=281 (accessed May 21, 2021).

Kon-Tiki (*Kon-Tiki*) (Collection #2) Directed by Espen Sandberg and Joachim Rønneberg, produced by Nordisk Film Production 2012. 2 hrs. "In 1947, the world was gripped with excitement as the young Norwegian adventurer Thor Heyerdahl embarked on an astonishing expedition; A journey of 4 300 nautical miles across the Pacific Ocean on a raft![6]" The film should be accompanied by the documentary from the expedition, released in 1951 and winner of the Academy Award (Oscar) for best documentary. This film can be obtained from the Kon-Tiki Museum in Oslo in different language versions, contact kon-tiki@kon-tiki.no

Pionér (*Pioneer*) (Collection #2) Directed by Erik Skjoldbjærg, produced by Friland 2013. 2 hrs 6 min. "The film takes us back to the start of the Norwegian oil adventure, [where two brothers are obsessed in] reaching the bottom of the North Sea. A test dive to below 500 meters would convince that laying a pipeline to the mainline is possible. Then a tragic accident changes everything.[7]"

Kautokeino-opprøret (*The Kautokeino rebellion*) (Collection #1) Directed by Nils Gaup, produced by Rubicon TV A/S 2008. 1 hr 36 min. Also available in a longer TV version. Finnmark, Northern Norway 1852. For centuries the native Sámis were the only population in this county. "But modernization has entered the desolate village of Kautokeino, where authority is held by [the manager of the local grocery together with the priest.] One of the local tribes, led by the young woman Elen, refuses to pay the unjust debt to [the manager][8]". This leads to one of the most dramatic true stories in Northern Norway. *With leading Swedish actor Mikael Persbrandt.*

3) *Literary adaptations, both of classical and contemporary novels:*

Ut å stjæle hester (*Out stealing horses*) (Collection # 5) Directed by Hans Petter Moland, after the famous and world wide selling novel by Per Petterson. Produced by 4 ½ Film 2019. "A grieving widower moves to the country where a chance encounter rekindles memories from his past.[9]" The film participated at the Berlinale in 2019. With leading Swedish actor Stellan Skarsgaard.

Løvekvinnen (*The Lion woman*) (Collection # 4) Directed by Vibeke Idsøe, after a novel by Erik Fosnes Hansen. Produced by Filmkameratene A/S 2016. 2hrs. The film tells the story of Eva who is born with a body entirely covered by hair. It is "set in the years 1912 – 1937. [...] Despite the many challenges she is faced with due to her appearance, she manages to overcome them. Her exceptional intelligence takes her from a small railroad station to the big world.[10]" *With leading Swedish actor Rolf Lassgård.*

Viktoria (*Victoria*) (Collection # 2) Directed by Torun Lian, based on the novel by Knut Hamsun. Produced by Filmkameratene A/S 2013. 1 hr 46 min. This original and famous love story has been adapted for films many times and "has everything a cinema audience [...] could be longing for: young love, class differences, success against all odds, glorious costumes and settings and in the end a heartbreaking tragedy[11]". *Please note that there are several adaptations of Hamsun's other novels into film. Some might be obtained from nb@nb.no*

Mannen som elsket Yngve (*The man who loved Yngve*) (Collection # 1) Directed by Stian Kristiansen after a novel by Tore Renberg. Produced by Motlys A/S 2008. 1 hr 39 min. November 1989. The Berlin wall collapses. In Stavanger [at the south west coast of Norway], Jarle (17) has no idea that everything is about to change;[12]" The world, his buddies and even himself.

Appelsinpiken (*The Orange girl*) (Collection # 1). Directed by Eva Dahr after a novel by Jostein Gaarder. Produced by Helgeland Film A/S 2009. 1 hr 40 min. "The film interweaves the story of the protagonist Georg's budding love for Stella with his father's letters about the Orange girl and his philosophical legacy.[13]"

4) *Contemporary social dramas:*

Håp (*Hope*) (Collection #5) Directed by Maria Sødahl, produced by Motlys Film 2019. 2 hr 10 min.

[6] Norwegian Film Institute Database: Kon-Tiki: https://www.nfi.no/eng/film?name=kon-tiki&id=499 (accessed May 21, 2021).
[7] Norwegian Film Institute Database: Pioneer: https://www.nfi.no/eng/film?name=pioneer&id=445 (accessed May 21, 2021).
[8] Norwegian Film Institute Database: The Kautokeino Rebellion: https://www.nfi.no/eng/film?name=the-kautokeino-rebellion&id=886 (accessed May 21, 2021).
[9] IMBd: Out Stealing Horses: https://www.imdb.com/title/tt7319496/ (accessed May 21, 2021).
[10] Norwegian Film Institute Database: The Lion Woman: https://www.nfi.no/eng/film?name=the-lion-woman&id=201 (accessed May 21, 2021).
[11] Norwegian Film Institute Database: Victoria: https://www.nfi.no/eng/film?name=victoria&id=474 (accessed May 21, 2021)
[12] Norwegian Film Institute Database: The Man who loved Yngve: https://www.nfi.no/eng/film?name=the-man-who-loved-yngve&id=891 (accessed May 21, 2021).
[13] Norwegian Film Institute: "Norwegian Film Collection, 2012-2013", available from Norwegian Ministry of Foreign Affairs at https://www.norway.no/contentassets/99b79f08979e4440b1489254d7fabcc8/baliek-2012.pdf (accessed May 21, 2021).

"A couple's life is torn apart when the wife is diagnosed with brain cancer.[14]" Based on the true story of the director. The film was selected for the Berlinale 2019 and as the Norwegian entry for the Best International Feature Film at the 93rd Academy Awards, making the shortlist of fifteen films. *With leading Swedish actor Stellan Skarsgaard.*

Barn (Beware of children) (Collection # 5) Directed by Dag Johan Haugerud, produced by Motlys Film 2019. 2 hr 37 min. "Lykke (13), the daughter of a prominent Labour Party politician, has accidentally beaten her classmate Jamie, the son of a local right wing-politician, to death. Lykke claims Jamie's death was an accident, but nobody believes her. The school's principal, Liv, is an idealist who, against her political beliefs, has been living in a secret relationship with Jamie's father."

Hva folk vil si (*What will people say*) (Collection # 4) Directed by Iram Haq, produced by Mer Film 2017. 1 hr 46 min. "A gripping and moving story about growing up between two cultures," [a Pakistani and a Norwegian,] about identity and belonging, and the turbulent journey of love and despair between a teenage girl and her family.[15]"

Før snøen faller (*Before snowfall*) (Collection # 3) Directed by Hisham Zaman, produced by Paradox Film 2013. 1 hr 45 min. "An untraditional roadmovie about family, love, dignity and honour[16]" within a Norwegian and a Kurdish culture.

Kraftidioten (*In order of disappearance*) (Collection # 3) Directed by Hans Petter Moland, produced by Paradox Film 2015. 1 hr 55 min. An action comedy about a Norwegian – Serbian drug war. No more, no less. *With leading Swedish actor Stellan Skarsgaard.*

Limbo (*Limbo*) (Collection # 1) Directed by Maria Sødahl, produced by SF Norge A/S 2010. 1 hr 37 min. "With expat circles in the Trinidad Oil business as a backdrop, *Limbo* is a film about love, temptations and conflicts between Norway's reality of the 70s [and] the international milieu. [...] Men keep [mistresses] and servants [...] and the housewives gather poolside with gin and tonics, like listless, rootless ticking bombs, distraught with frustration.[17]" *With the leading Swedish actress Lena Endre.*

5) *Modern art films:*

Rosemari (*Framing Mom*) (Collection # 4) Directed and written by Sara Johnsen, produced by 4 ½ Fiction. 1 hr 35 min. "In the middle of her wedding reception, the [...] bride [...] finds a newborn baby girl abandoned in the hotel restroom. She turns it over to the Child Services. Sixteen years later a young and energetic girl shows up at her doorstep. It is Rosemari, the baby from the wedding. Together they start investigating the circumstances leading to Rosemari's birth.[18]"

Blind (*Blind*) (Collection #3) Directed and written by Eskil Vogt, produced by Motlys A/S. 1 hr 36 min. "Having recently lost her sight, Ingrid withdraws to the safety of her home; a place she can feel in control, alone with her husband and her thoughts. But Ingrid's real problems lie within, not beyond the walls of her apartment, and her deepest fears and repressed fantasies soon take over.[19]"

1001 gram (*1001 grams*) (Collection # 3) Directed and written by Bent Hamer, produced by Bul Bul Film 2014. 1 hr 33 min. "When Norwegian scientist Marie attends an international seminar in Paris on the actual weight of a kilo, it is her own measurement of disappointment, grief and, not least, love, that ends up on the scale. Finally, Marie is forced to come to terms with how much a human life truly weighs and which measurements she intends to live by.[20]"

6) *Films for Children and Youth:*

Månelyst i Flåklypa (*Luis and Luca - Mission to the moon*) (Collection # 5) Directed by Rasmus A Sivertsen based on the fairy tale stories by Kjell Aukrust. Produced by Maipo A/S 2018. Comedy and animation. "Louis

---

[14] Slashfilm: https://www.slashfilm.com/nicole-kidman-hope/ (accessed May 21, 2021).

[15] Norwegian Film Institute Database: What Will People Say: https://www.nfi.no/eng/film?name=what-will-people-say&id=75 (accessed May 21, 2021).

[16] Norwegian Film Institute Database: Before Snowfall: https://www.nfi.no/eng/film?name=before-snowfall&id=407 (accessed May 21, 2021).

[17] Norwegian Film Institute Database: Limbo: https://www.nfi.no/eng/film?name=limbo&id=660 (accessed May 21, 2021).

[18] Norwegian Film Institute Database: Rosemari: https://www.nfi.no/eng/film?name=rosemari&id=184 (accessed May 21, 2021).

[19] Norwegian Film Institute Database: Blind: https://www.nfi.no/eng/film?name=blind&id=309 (accessed May 21, 2021).

[20] Norwegian Film Institute Database: 1001 Grams: https://www.nfi.no/eng/film?name=1001-grams&id=294 (accessed May 21, 2021).

sets off on a race to the moon alongside a brilliant inventor and a nervous hedgehog. Together they must complete a daring mission that is out of this world.[21]"

Doktor Proctors prompepulver (*Doctor Proctor's fart powder*) (Collection #4) Directed by Arild Fröhlich after the famous novel by Jo Nesbø. Produced by Maipo Film 2014. 1 hr 27 min. "How far can a successful fart get you? Will it only lead to a good laugh, or can you possibly gain international recognition? The somewhat insane Doctor Proktor has accidentally invented the world's most powerful fart powder. When two kids from his neighbourhood drop by for an unexpected visit, it becomes the beginning of an unusual friendship and a [crazy] business project.[22]"

Hakkebakkeskogen (*In the forest of Huckybucky*) (Collection # 4) Directed by Rasmus A. Sivertsen after the famous illustrated novel by Torbjørn Egner. Produced by Qvisten Animation 2016. 1 hr 12 min. A legendary story of different animals in the forest, some nice, some more scary. The novel by Torbjørn Egner has been played at different stage theatres from the early '50s, but this is the first film made from the story.

Operasjon Arktis (*Operation Arctic*) (Collection #3). Directed by Grethe Bøe-Waal, produced by Filmkameratene A/S 2014. 1 hr 27 min. "A large-scale adventure story for the whole family set in the wild Arctic ocean near [Spitsbergen] where the winter storms are building and the sun is about to disappear. 13-year-old Julia and her twin siblings, 8-year-old Ida and Sindre have ended up on the deserted Half Moon island by a tragic mistake [and] no one knows where they are![23]"

Jørgen + Anne = sant (*Totally true love*) (Collection #2) Directed by Anne Sewitsky, produced by Cinenord Kidstory 2011. 1 hr 23 min. Nine-year-old Anne falls in love with Jørgen, the new boy in her class. But so does Ellen, the prettiest girl in school!

Rafiki (*Rafiki*) (Collection #1) Directed by Christian Lo, produced by Filmbin A/S 2009. 1hr 19 min. "Nine years old Julie, Mette and Naisha are best friends. [They play together every day. But] one day Naisha suddenly vanishes and no one knows where she and her mother have ended up. Julie and Mette sneak onto the night train to Oslo[24]" looking for her…

7) *Documentaries and shorts:*

Barndom (*Childhood*) (Collection # 5) Directed by Margreth Olin, produced by Speranza Film 2017 1 hr 30 min. "Which human skills are we trying to learn about the forthcoming generations? Childhood is observing 6-year-old children in a [Rudolf Steiner] pre-school at Nesodden outside Oslo. [It is made] in the *Cinemadirect*-tradition, made to debate when children are put into a school situation.[25]"

Mammas hår (*Mum's hair*) (Collection #4) Directed by Maja Arnekleiv, produced by Trollfilm 2015. 5 min. When Maja was 16, her mother Anita Killi (the producer) got cancer. "She and her three younger siblings did not know what would happen. But they knew their mother would lose her hair and look quite different.[26]" (*Anita Killi became known world wide in 2009 with her animated film Angry Man about child abuse*).

Brødre (*Brothers*) (Collection #3) Directed by Aslaug Holm, produced by Euforia and Fenris Film 2015. 1hr 50 min. Director and cinematographer Aslaug Holm has filmed her sons Markus and Lukas over an eight-year period in their everyday life. She has captured "their childhood and brotherhood and their discovery of life.[27]"

Til ungdommen (*Bravehearts*) (Collection #2) Directed by Kari Anne Moe, produced by Sant & Usant 2012. 1 hr 58 min. "[...] We follow four politically involved youths between the summer[s] of 2009 and 2011[28]", when the terror attack, organized by a white male right-wing terrorist, reached Oslo and Utøya Youth

[21] Flixter: Mission to the Moon: https://www.flixster.com/movie/mission-to-the-moon/125c2847-3fe0-306c-a02d-902491ea5821 (accessed May 21, 2021).
[22] Norwegian Film Institute Database: Doctor Proctor's Fart Powder: https://www.nfi.no/eng/film?name=doctor-proctors-fart-powder&id=325 (accessed May 21, 2021).
[23] Norwegian Film Institute Database: Operation Arctic: https://www.nfi.no/eng/film?name=operation-arctic&id=365 (accessed May 21, 2021).
[24] Norwegian Film Institute: "Norwegian Film Collection, 2012-2013", available from Norwegian Ministry of Foreign Affairs at https://www.norway.no/contentassets/99b79f08979e4440b1489254d7fabcc8/baliek-2012.pdf (accessed May 21, 2021).
[25] IMBd: Childhood: https://www.imdb.com/title/tt6373738/plotsummary (accessed May 21, 2021).
[26] Norwegian Film Institute Database: Mum's Hair: https://www.nfi.no/eng/film?name=mums-hair&id=1771 (accessed May 21, 2021).
[27] Norwegian Film Institute Database: Brothers: https://www.nfi.no/eng/film?name=brothers&id=230 (accessed May 21, 2021).
[28] Norwegian Film Institute Database: Braveheart: https://www.nfi.no/eng/film?name=bravehearts&id=485 (accessed May 21, 2021).

Camp. His goal was to hit the Social Democratic Party and its Youth organisation AUF. In the film the "youngsters [have] the courage to say what they really think of our society. [They] wish to make the world a better place [to live][29]". (*Please note that there are other films on the 22nd of July attack, both Norwegian and foreign.*)

Sámi Bojá (*Sami Boy*) (Collection #3) Directed by Elle Sofe Henriksen, produced by Kautokeino Film A/S 2015 9 min. "Mikkel is a reindeer herder and has the entire responsibility for the herd of his family. He has a tough shell like a Sami boy should have. But inside him there is chaos.[30]" (*Please note that the International Sami Film Institute has produced a blu-ray with different contemporary Sami films. Contact: annelajla@isfi.no*).

Let the scream be heard (Collection # 2) Directed by Dheeraj Akolkar, produced by Nordic stories 2013. 58 min. The film "is an artistic investigation to reveal and celebrate the essence behind the universality and timelessness of iconic Norwegian artist Edvard Munch's creation, spanning over 62 years and more than 40 000 works of art.[31]"

Edvard Munch – Five short films (*Collection #2*) *Different directors and producers 1957 – 1989. 52 min.* (*Please note that several other films about the master are available.*)

Roald Amundsen's Maud Expeditions 1922 – 1925 (Collection #2) Different films from Amundsen's North Pole Expeditions with his ship Maud. (Please note that other films made by and about the explorer are available from nb@nb.no).

Special editions

The Norwegian Film Institute has also produced several special editions of films based on the plays by Henrik Ibsen, the novels of Knut Hamsun and the films of Arne Skouen, Liv Ullmann and Anja Breien. Three films of the last mentioned director are still available with English subtitles together with a Festschrift (in Norwegian) about her life and films.

Anja Breien is among Norway's most significant and versatile directors. In this edition three of her most important films are presented for the first time on dvd: Den alvarsamma leken (*Games of love and loneliness*) (1977), based on the novel by Hjalmar Söderberg, is set in Stockholm around the turn of the last century. It tells the story of a woman and a man who are in love while being locked in separate marriages. Arven (*Next of kin*) (1979) analyses the divisive effect of a major inheritance in a wealthy family. The film participated at the main competition of the Cannes Festival the same year. Forfølgelsen (*The witch hunt*) (1981), set in the 17th century, tells of the plight of a woman who is met with suspicion as she arrives in a village. The edition presents as bonus material the short film Riss (*Etching*) along with a booklet in English. The edition and the Festschrift might be ordered from JEH Filmprojects, address see below under Recommended literature.

Finally some info on how to get hold on and use the films, including selecting the screening version

Your Institute or University should contact the Norwegian Embassy in your country and ask for a loan of the selected titles. Then you inform them on where and how you would like to use the films.

In the classroom it is recommended to give a short introduction before showing the film. Then each student should be asked to make a review of it, where they include information about the director, crew and cast, the theme and plot of the film as well as how it has been received domestically and abroad. Much of this information can be reached on International Movie Data Base (IMDB) or at the Norwegian Film Institute web site nfi.no. On one of the following days each student should present their review, preferably also with clippings from the film.

Blu-ray has the highest resolution, best picture and sound quality in each film set and should be used if you have the equipment to view that format. Otherwise, you may select the DVD.

Selected titles from the five collections

#5) *Amundsen*, director Espen Sandberg

[29] Ibidem.
[30] Norwegian Film Institute Database: Sami Boy: https://www.nfi.no/eng/film?name=sami-boy&id=266 (accessed May 21, 2021).
[31] Norwegian Film Institute Database: Let The Scream Be Heard: https://www.nfi.no/eng/film?name=let-the-scream-be-heard&id=433 (accessed May 21, 2021).

Out stealing horses, director Hans Petter Moland
Hope, director Maria Sødahl
Beware of children, director Dag Johan Haugerud
Luis and Luca –Mission to the Moon, director Rasmus A. Sivertsen
Childhood, director Margreth Olin

#4) *The 12th Man,* director Harald Zwart
The King's choice, director Erik Poppe
The Lion Woman, director Vibeke Idsøe
What will people say, director Iram Haq
Framing Mom, director Sara Johnsen
Doctor Proctor's fart powder, director Arild Fröhlich
In the forest of Huckybucky, director Rasmus A. Sivertsen

#3) *The Wave*, director Roar Uthaug
Before snowfall, director Hisham Zaman
In order of disappearance, director Hans Petter Moland
Blind, director Eskil Vogt
1001 grams, director Bent Hamer
Operation Arctic, director Grethe Bøe-Wahl
Brothers, director Aslaug Holm
Sámi Boy, director Elle Sofe Henriksen

#2) *Kon-Tiki,* directors Espen Sandberg and Joachim Rønning
Pioneer, director Erik Skjoldbjærg
Victoria, director Torun Lian
Totally true love, director Anne Sewitsky
Bravehearts, director Kari Anne Moe
Let the scream be heard, director Dheeraj Akolkar
Edvard Munch – Five short films, different directors

#1) *The Kautokeino rebellion*, director Nils Gaup
The man who loved Yngve, director Stian Kristiansen
The Orange girl, director Eva Dahr
Limbo, director Maria Sødahl
Rafiki, director Christian Lo

Recommended literature

Cowie, P. (2005). *Cool and crazy, Modern Norwegian Cinema 1990 – 2005,* The Norwegian Film Institute

Cowie, P. (1999). *Straight from the heart, modern Norwegian Cinema 1971 – 1999,* Kom Forlag and Norwegian Film Institute

Dokka, I.K. (2000). *Jeg ser alt i bilder. Filmregissøren Edith Carlmar,* Norsk filminstitutt (*DVD intervju med regissøren*).

Haddal, P. (2000). *Ansikt til ansikt. Liv Ullmann og filmen*, Norsk filminstitutt. *Finnes også i engelsk, fransk og spansk utgave.*

Hanche, Ø., Iversen, G., & Klevjer Aas, N. (2014). *Bedre enn sitt rykte – en liten norsk filmhistorie,* Norsk filminstitutt.

Helseth, T. & Moseng, J.S. (ed) (2020). *Norsk Film A/S. En kulturhistorie*, Universitetsforlaget.

Holst, J.E. (ed) (2020). *Festskrift til Anja Breien*, JEH Filmprosjekter.

Holst, J.E. (ed) (2019). *To liv – Zwei Leben* – artikkelsamling om norsk-tyske filmforhold og –historie, Bokbyen Forlag.

Holst, J.E. (2006). *Det lille sirkus – et essay om norske filmer og produksjonsforhold 1946 – 2006,* Norsk filminstitutt.

Ullmann, L. (1998). *Yrke: Regissør. Om Arne Skouen og hans filmer,* Norsk filminstitutt. *Finnes også i engelsk, fransk og tysk utgave. DVD Box med Arne Skouens filmer kjøpes hos nb@nb.no*.

Web Sources

Norwegian Film Institute Database

GoTop100: Amundsen: https://gotop100.com/en/item/f2nv/amundsen-2019?list=n3z1 (accessed May 21, 2021).

IMBd: Out Stealing Horses: https://www.imdb.com/title/tt7319496/ (accessed May 21, 2021).

IMBd: Childhood: https://www.imdb.com/title/tt6373738/plotsummary (accessed May 21, 2021).
Slashfilm: https://www.slashfilm.com/nicole-kidman-hope/ (accessed May 21, 2021).
Flixter: Mission to the Moon: https://www.flixster.com/movie/mission-to-the-moon/125c2847-3fe0-306c-a02d-902491ea5821 (accessed May 21, 2021).

MESSAGES FROM COLLEAGUES AND ALUMNI

Une silhouette délicate de sirène nordique, aux cheveux ensoleillés, m'attendait dans le couloir du rez-de-chaussée de la Fac, à côté de la petite artésienne. « Je dois passer mon examen de littérature française contemporaine. Je suis des études en Norvège… Pourriez-vous me fixer une date ? » La voix ne démentait pas la finesse des traits : posée, douce, elle trahissait une certaine émotion qu'elle s'efforçait de contenir.

Chaque fois que je pense à vous, Sanda, c'est cette image qui me revient. Accompagnée par le bruissement sonore et joyeux des groupes d'étudiants entrant, sortant, s'arrêtant pour échanger des rires et des paroles mi gaies, mi tristes. C'était selon en période d'examens.

Il nous sera donné de l'entendre, désormais, de longues années ensemble, dans les mêmes couloirs où nos rencontres prenaient un air de fête amicale. Nous faisions, chacune à sa manière, travail de pionniers, le temps nous était mesuré, pris dans les filets d'innombrables démarches, nous parlions parfois au téléphone, ne manquions jamais les moments des vœux, espérions toujours la trêve, le répit nécessaire à une rencontre, une vraie… Prises dans le tourbillon, nous pensions avoir toute la vie devant nous pour lui voler, enfin, un instant.

Le voici arrivé, sinon tel que nous l'imaginions, du moins rendu possible à travers ce livre anniversaire. Qui dit l'admiration et le respect de vos étudiants, de vos collègues, de vos amis. Pour avoir fait descendre le septentrion dans nos contrées « mioritiques », pour avoir donné vie dans notre langue aux chefs-d'œuvre du Nord, pour avoir su honorer *Alma Mater* en l'ouvrant vers le monde des fjords.

Mon hommage se veut un à l'amitié discrète et constante et à la sensibilité de poète que recèle vos traductions. Puisse-t-il vous faire partager, ne serait-ce que pour la durée du poème, le sentiment précieux d'une *permanence*.

Lucian Blaga

Coasta soarelui

Frunză verde, dragele
linele colinele
strâng de sus luminile.
Ape cântă, largele.

Trec pe drum copitele
şi prin gând ispitele.
Pasărea din inişte
sparge bolţi de linişte.

Chiparoşi ca fusele
'n toate cimitirele
ne abat privirile
către inimi – dusele.

Neclintite-s morile,
gândul, sarcofagele,
frunza şi catargele.
Ard în lume orele.

Côte du soleil

Verte feuille, très chères
mes collines lentes
cueillent les lumières.
Les eaux larges chantent.

Trottent les sabots,
les désirs errent.
L'oiseau des linières
brise le repos.

Les cyprès, fuseaux,
dans les cimetières,
font tourner nos yeux
vers les cœurs-tombeaux.

Figés les moulins,
sarcophages, pensée,
mâts et verte feuillée.
Brûlent au monde les heures.

Rodica BACONSKY

Cluj-Napoca, mai 2021

CRĂIASA FIORDURILOR

Cu mulți ani în urmă am avut onoarea de a fi numit într-o comisie ministerială pentru acordarea câtorva burse de studii în străinătate, prin concurs, studenților proaspăt admiși în facultățile de litere. Printre concurenți se afla o fată zveltă, blondă cu ochi verzi, zâmbitoare și luminoasă. Se numea Sanda – erau două aspirante clujene cu acest nume – și mult mai târziu, prin căsătorie, a devenit Sanda Tomescu Baciu. Dorea să ocupe unicul loc disponibil pentru continuarea studiilor în Norvegia. L-a câștigat, printr-o prestație științifică impecabilă. Oricum, era candidata ideală pentru bursa respectivă: cu înfățișarea ei nordică, suavă și grațioasă și comportarea ei stilată, ai fi zis că tocmai venise din țara fiordurilor, nu că voia să plece acolo. Au urmat patru ani în care Sanda Baciu a învățat la perfecție norvegiana, în mediul ei natural, fără a-și neglija specializările inițiale din România, pentru care se prezenta la examene în fiecare vacanță. După încheierea studiilor la cele două universități, a intrat, prin concurs, la Facultatea de Litere a UBB, deschizându-i-se astfel, cum zice ea, "calea Septentrionului". Atunci, în 1991 – și încă mulți ani după aceea –, neexistând o catedră de limbi scandinave la UBB, a fost încadrată la Catedra de Filologie Germanică; ca atare, o bună perioadă am fost colegi, până la înființarea unui departament de limbi și literaturi scandinave de sine stătător, al cărui director a devenit. Sporadicele întâlniri cu ea au fost de fiecare dată ca un snop de raze de soare scăpate de sub nori. Dar, dacă prezența sa era stimulatoare, tenacitatea cu care se perfecționa în exotica-i profesiune era și ea impresionantă. Cu timpul, Sanda Tomescu Baciu și-a clădit reputația de cel mai bun specialist în limba, cultura și civilizația norvegiană (și scandinavă) din țara noastră. Performanțele sale au fost și sunt cunoscute și recunoscute. În jurul ei s-a închegat un colectiv de profesori de limbi scandinave care au pregătit nenumărate serii de studenți, dar au activat și în alte domenii, precum cel al traducerilor, al relațiilor internaționale, al cinematografiei.

Dna profesor Tomescu Baciu este o verigă cheie în promovarea relațiilor diplomatice și culturale între România și Norvegia, vizitele profesorilor seniori și ale diplomaților norvegieni la UBB înmulțindu-se considerabil. În urbe a sporit interesul, mai ales în rândul intelectualilor, față de limbile și literaturile acelui spațiu nordic, practic necunoscut la noi. Iată cum dna profesor Sanda Tomescu Baciu a făcut un enorm serviciu și țării care a primit-o cu generozitate și a educat-o într-un profil rarisim. După ce a înființat unicul departament de limbi și literaturi scandinave din țară, a pus pe picioare și Biblioteca de Studii Nordice și a tradus câteva cărți esențiale din literatura vikingilor. Evident, Domnia sa muncește cu plăcere și dăruire în toate aceste domenii pentru care cunoștințele dobândite sunt o condiție *sine qua non*. Astăzi, când doamna profesor doctor Sanda Tomescu Baciu a ajuns la ora bilanțurilor, o rog să nu-și considere cariera încheiată, ci să-și continue munca de înaltă și rară specializare, fie și *extra muros*. Eu am însoțit-o și am observat-o de la distanță cu gânduri bune în toată cariera și nu doresc ca acest lucru să se schimbe.

Virgil STANCIU

Kjære Sanda Tomescu Baciu

Det er en stor ære og glede for meg som tidligere student ved Institutt for nordiske språk og litteratur ved Babeș-Bolyai Universitetet (UBB) og nåværende professor i norsk ved Universitetet i Sørøst-Norge å få gratulere deg med 65-årsdagen!

Din store innsats og brennende engasjement for norskstudier i Romania er velkjent og belønnet blant annet med St. Olavs Orden. I tillegg har du bidratt internasjonalt med viktig forskning innen Ibsen-studier og har oversatt sentral norsk litteratur til rumensk. Gjennom årene har du vært en stor inspirasjonskilde for meg i ditt virke som forsker, oversetter, underviser, instituttleder og prorektor. Din kompetanse og erfaring er fremstående.

I denne personlige hilsen vil jeg imidlertid hylle din enorme raushet og menneskelige varme som har gjort at så mange rumenske studenter har brent for norskstudier og bygd en sterk identitet rundt norskfaget. Jeg husker godt hvordan det var å flytte til Cluj-Napoca i 1998 fra en mindre by i Nord-Romania og bli inkludert i et akademisk miljø som var åpent, tillitsfullt, solidarisk, profesjonelt og drevet av store ambisjoner og visjoner. Det var langt fra vanlig i et land som fortsatt var preget av flere tiår med diktatur, mistillit og frykt. Årene ved Institutt for nordiske språk og litteratur på UBB har formet meg på vesentlige vis, både som akademiker og person. Jeg kommer aldri til å glemme de mange ettermiddagene og kveldene på instituttets lesesal, der nordiske bøker sto lett tilgjengelige på åpne hyller for studenter å bla gjennom, lese eller låne med seg hjem. Mens bøkene på andre lesesaler var stengt bak murer, var den norske salen betjent av norskstudenter som tok bibliotekarvakter på skift. For mange av oss som bodde på trange studenthjemrom, var den norske lesesalen en oase av kunnskap, frihet og ro. Julefest, 17. mai-feiring og andre sosiale arrangementer med faglig og kulturell profil samlet oss rundt norskfaget og ga oss vind under vingene, noe som fort ble lagt merke til av våre medstudenter på mer tradisjonelle studielinjer. Det var rett og slett stas å være norskstudent! Vårt engasjement for norskfaget smittet videre på andre emner vi tok på universitet, noe som også ble lagt merke til av våre undervisere i engelsk, fransk, italiensk eller tysk. Det krever stor intellektuell kapasitet og pågangsmot å oppnå det du har gjort på UBB, men uten ditt store hjerte ville nok ikke så mange av oss tidligere norskstudenter på UBB sett tilbake på studieårene våre som så formative.

Min akademiske reise fortsatte videre fra UBB til Universitet i Bergen, Universitetet i Tromsø, Universitetet i Oslo, Lunds Universitet og etter hvert University of Washington i USA, der jeg tok min master- og doktorgrad. Vi har holdt jevnt kontakt gjennom årene og du har alltid vært en trygg havn å komme til da jeg trengte profesjonelle og personlige råd. Etter jeg begynte i akademiske stillinger i Norge, fikk jeg mulighet til å samarbeide med deg på ulike prosjekter. I disse sammenhengene viste du på en og samme tid stolthet over min profesjonelle utvikling (du har jo kjent meg siden jeg var atten!) og raus kollegialitet, en vanskelig balansegang som få ville klart på så beundringsverdig og generøst vis som deg.

Du er en imponerende akademiker og et unikt menneske, Sanda Tomescu Baciu, og jeg vokser på hver samtale og hvert samarbeid jeg har med deg. For ditt engasjement, mot, kunnskap og store hjerte fortjener du den største respekten. Jeg ønsker deg alt godt framover og satser på mange gode samtaler og flere samarbeid!

Adriana Margareta DĂNCUȘ[1]

[1] Professor, Universitetet i Sørøst-Norge. Forsker i skjæringspunktet kjønn-, minoritets- og affektstudier, med fokus på norsk samtidsfilm og –litteratur. Er forfatter til monografien *Exposing Vulnerability: Self-mediation in Scandinavian Films by Women* (Intellect Books, 2019) og redaktør til antologiene *Vulnerability in Scandinavian Art and Culture* (Palgrave Macmillan, 2020) og *Litteratur og sårbarhet* (Universitetsforlaget, kommende i 2021).

Dragă Sanda,

Prețuire, recunoștință, căldură, respect, admirație și iubire. Acestea le simt pentru tine și am fost norocoasă să pot petrece mult timp împreună cu tine.

Îți mulțumesc pentru pasiunea cu care ai predat limba norvegiană primei grupe de studenți la secția B norvegiană în 1991. Eram zece studenți care am ales să învățăm o altă limbă față de cea cu care intraserăm în facultate. Am avut extraordinara șansă de a avea zece ore de curs cu tine săptămânal. Ziua de vineri era preferata mea pentru că aveam șase ore de norvegiană și nimic altceva. Ne-ai întrebat la un moment dat dacă nu ne plictisim să te vedem atâtea ore în șir. Răspunsul în cor a fost „nu". Pentru mine aceea era ziua cea mai frumoasă din săptămână. Lumina pe care o aduceai mereu cu tine la cursuri m-a inspirat și mi-a dat curaj mai apoi pe drumul meu, când am început să predau norvegiana.

Îți sunt recunoscătoare pentru încrederea pe care mi-ai oferit-o atunci când m-ai îndrumat astfel încât să devin asistentă la Departamentul de limbi și literaturi scandinave. Așa cum învățasem limba și literatura norvegiană cu iubire de la tine, am hotărât să o transmit și eu mai departe studenților care au venit din ce în ce mai mulți la norvegiană. Am înțeles atunci că energia pe care o radiai venea din bucuria muncii de predare.

Îți mulțumesc pentru căldura cu care m-ai înconjurat și cu care mă întâmpini mereu. Îți mulțumesc pentru răbdarea cu care ai așteptat să creștem pe lângă tine și pentru respectul colegial.

Te admir pentru delicatețea și puterea cu care ai reușit să înmulțești numărul iubitorilor de limbi scandinave de-a lungul anilor, pentru fermitatea cu care ai dezvoltat Departamentul de Limbi și Literaturi Scandinave. Te admir pentru abnegația și dedicarea ta, pentru pasiunea cu care predai și traduci, pentru rafinamentul cu care abordezi situațiile delicate și pentru susținerea pe care mi-ai oferit-o atunci când am ales un alt drum.

Îți mulțumesc pentru că ai făcut călătoria mea în cultura norvegiană de neuitat. Îți mulțumesc pentru iubirea pentru limba norvegiană sădită în inima mea. Încă mai înfloresc copaci în sufletul meu de la semințele primite în primul an de studiu.

Cu iubire și recunoștință,

Simona SCHOUTEN

BUILDING BRIDGES, INSTITUTIONS AND RELATIONS

I remember as it was yesterday my first encounter with the sumptuous lecture hall which is “Sala Mihai Eminescu” of the Faculty of Letters in Cluj-Napoca. We were all there, especially the freshmen, curious and eager to start a new chapter in our lives. For many of us it was not only a new start in a larger school; it was a new life in a big and unknown city, away from the cosy little town in which we grew up and away from the comfort of our homes and families.

Of the many impressions I gathered from my first day at the university, one is very dear to my heart. From somewhere in the middle of the hall, coming out from the crowd of students, I could hear a very soft voice saying something in a strange language. It was Professor Sanda Tomescu Baciu welcoming us to the Norwegian classes. At the time, we were only a few students embarking on the adventure of studying a small and less common language like Norwegian. I think that we were not more than 10-12 students, which for me immediately created a good sentiment of familiarity and security. And indeed, from that day on, I felt I was part of the family of the Norwegian Studies in Cluj-Napoca. Now, after more than 20 years, I still have this feeling, even though I didn’t opt for an academic career and my life took me quite far away from Cluj.

For a short while, after my graduation, I taught some language classes as a graduate teaching assistant. I realized that teaching was not for me and I decided to move in other directions. However, the contact and the cooperation with Professor Tomescu and with the Department of Scandinavian Languages continued. In my over 10 years of work with the Norwegian Embassy in Bucharest, I have had the privilege to cooperate closely with Professor Tomescu. We organized together anniversary events, exhibitions, film screenings or conferences profiling Norway and Norwegian personalities. During my over 20 years of PR and communications work, I have rarely had such a wonderful, reliable, thorough and flexible collaborator. But what really stirred my admiration were Professor Tomescu’s care, dedication and affection for her students. Every project, every event, all the efforts were for the students. At the time I was her student myself, I might have been too young and inexperienced to notice that she was always thinking of us and included us in all the events and projects at the university. What I did feel though was her immense affection for us, her students. Now that I go back in time, I remember that on the eve of the winter holidays, when we had our little Christmas celebration at school, Mrs. Tomescu would always prepare *gløgg* for us. In those years, *gløgg* was not something one could get in the supermarket, as they didn’t even exist in Romania. She would come with the flavoured dark-red beverage, alcohol free of course, in a big thermos, prepared at home, setting the scene for a perfect Christmas. We were all there, chatting, eating and having a good time. It really felt at home!

The care of Mrs. Tomescu for her students extended far beyond the university. Wherever I studied abroad, in Norway, Denmark or Sweden, I was always asked: *Are you Sanda’s student?* And I suddenly didn’t feel so far away and alone anymore. I was in a place where the name and reputation of my professor were acknowledged and appreciated. And this created for me a comforting sentiment of familiarity and belonging.

I am sure that many articles gathered in this book will give account of the numerous academic achievements of Professor Tomescu. And with good reason! Professor Tomescu is not only a reputed academic, a great teacher, and a very talented translator of Norwegian literature. She is also an excellent ambassador of Norwegian culture in Romania. She has really built many bridges between these two countries. This is probably one of the greatest achievements of Mrs. Tomescu, which goes far beyond the academic sphere. She has done a solid work of increasing the mutual knowledge and understanding between Norway and Romania. Her passion for and interest in Norwegian literature and culture has drawn also her students’ interest in Norway and many of them continue her work. Never before have so many Norwegian books been translated into Romanian. This is the hard and admirable work of the former students of the Department of Scandinavian Languages and Literature, who are making Norwegian contemporary literature visible and accessible to a public which otherwise would probably have been reached to a considerably lesser extent. Some other former students teach themselves Norwegian both in Romania and in Norway. From Cluj to Bucharest, from Iași to Constanța and from Oslo to Agder, there are everywhere passionate people that continue the work started at the Department of Scandinavian Languages and Literature in Cluj 30 years ago.

I would like to end my short article on a very personal note, but I think that it is very relevant for the personality of Professor Tomescu and her achievements, seen from my perspective. It was I think in 2017 that

I happened to be in Cluj during the Transylvania International Film Festival. As always when in Cluj, I contacted Mrs. Tomescu and we met. We had lunch together and then we went to see a film together. Like two old friends. I was deeply honoured. And very happy! And I realized what it was all about, what was so special about Mrs. Tomescu. Beyond her exemplary academic career, her fine literary translation work, her tremendous contribution to strengthening the contact and the dialogue between Romania and Norway, there has always been a secret ingredient which was the driving force behind everything - her profound love of her students.

Diana FAKESCH[1]

[1] Diana Fakesch holds a BA in English and Norwegian Language and Literature from the Babeș-Bolyai University of Cluj-Napoca. Currently, she works as Advisor at the Royal Norwegian Embassy in Bucharest.

PORTRETUL UNEI DOAMNE

Terminasem de puțin timp facultatea când am descoperit extraordinara carte a lui Pierre Bourdieu din 1984, *Homo academicus*. Ediția pe care am cumpărat-o la prima mea vizită la Paris era din 2000; eram atunci preparator universitar și nu înțelegeam prea multe din „câmpul academic" (românesc sau de aiurea). Singurul lucru care mă interesa era propria teză de doctorat – tocmai schimbasem tema! – și cum să fac ordine în planuri, sisteme de lectură, un corpus care se lărgea continuu și părea că o să-mi scape din mână.

Bineînțeles că am lăsat baltă bibliografia obligatorie și am citit-o pe nerăsuflate, cu un entuziasm de care mă miram și eu. Luciditatea detașată a *insider*-ului, ironia plină de căldură, imaginația teoretică în strâns acord cu „practicile" pe care le citea și dezvăluia atât de convingător – toate erau fascinante. O vreme m-am amuzat să verific „potrivelile" cu tot felul de situații reale. În cadrele desigur limitate care-mi erau accesibile, tot ce ținea de viața academică și de ritualurile ei părea să confirme observațiile sociologului francez, care oferea o lecție importantă de adaptare într-un spațiu cu reguli aparte, organizat în jurul prestigiului, al capitalului simbolic.

Am cunoscut-o pe Sanda Tomescu Baciu la București, în 2014, la un eveniment organizat de Ambasada Norvegiei cu prilejul aniversării a 200 de ani de la adoptarea Constituției norvegiene. Miza diplomatică a momentului, cu tot ceremonialul aferent, era transformată în chip fericit de naturalețea cu care Doamna profesor știa să intervină în discuție, să comenteze inspirat sau să deschidă calea altui vorbitor, într-un cuvânt, să-i ajute pe cei prezenți să se simtă în largul lor. Mi-am amintit brusc de imaginea lui *homo academicus* din cartea lui Bourdieu și m-am bucurat s-o văd recompusă pe alte coordonate, unde jocurile de putere lăsau loc unei raportări intelectuale și umane autentice la cei din jur.

Ne-am revăzut apoi de câteva ori la Cluj, de fiecare dată cu aceeași bucurie proaspătă. Într-o atmosferă prietenoasă și caldă, nu mai puțin exigentă însă, atunci când situația o cerea (susținerea unor teze de doctorat, conferințe etc.), palierele complicate ale ierarhiei universitare, care îi aduc împreună fără să-i amestece pe colegi, studenți, invitați etc., se intersectau și păreau să comunice firesc sub efectul grației discrete a Sandei. Am în minte o plimbare pe malul Someșului într-o zi luminoasă de primăvară, pasiunea cu care am vorbit despre literatură, despre studenți și cursuri, de parcă ne știam de multă vreme. Am ajuns în Norvegia, în realitate și pe căile digitale ale pandemiei, tot datorită ei.

Ca vizitator la Departamentul de Limbi și Literaturi Scandinave al universității clujene, căreia Sanda Tomescu Baciu i-a consacrat atâta energie și efort de construcție, am putut să-i observ „la lucru" calitățile care mi se par esențiale pentru un profesor, la același nivel cu pregătirea profesională, cultura, eleganța etc.: generozitatea, capacitatea de a întemeia programe și instituții în beneficiul celorlalți. La noi mai ales, unde instituțiile se confundă atât de des cu oamenii și își diminuează impactul public îndată ce nu mai sunt animate de cei care le-au inițiat, un astfel de simț al investiției pe termen lung în formarea studenților ca viitori profesori, cercetători, specialiști în studii scandinave mi se pare cu adevărat extraordinar. Dincolo de propria carieră academică, mereu mai importantă e amprenta pe care o lăsăm asupra celor din jur. Asta am învățat de la Sanda Tomescu Baciu.

Oana FOTACHE DUBĂLARU[1]

[1] Universitatea din București, România.

Stimată doamnă Profesor Tomescu Baciu,

Cu ocazia aniversării Dumneavoastră vă adresez aceste rânduri în semn de mulțumire pentru cei patru ani în care ne-ați fost mentor și profesor deopotrivă. În anul 2002 m-am înscris la cursurile de limbă norvegiană, specializarea secundară, iar timp de patru ani am studiat cu plăcere și deosebită curiozitate această limbă scandinavă.

Primul avantaj pe care l-a oferit Departamentul de limbi și literaturi scandinave a fost că în 2006 corporațiile deschideau multe locuri de muncă pentru vorbitorii de limbi nordice. Astfel, mulți proaspăt absolvenți găseau mai ușor un loc de muncă unde să folosească norvegiana, suedeza ori finlandeza.

Dar în afară de acest avantaj imediat, cea mai mare realizare profesională pentru mine a venit mai târziu. În anul 2011 am început o colaborare cu Editura ALL, care a publicat două volume: *Cu cât merg mai repede, cu atât sunt mai mică* de Kjersti Skomsvold, și *Vedere spre Paradis*, de Ingvar Ambjørnsen. Au urmat apoi traducerile din seria *Lupta mea* (Volumele IV și VI) de Karl Ove Knausgård la Editura Litera, publicate în anii 2017 și 2019. Am avut onoarea să îmi aduc aportul și la colecția Nordic Noir a Editurii Trei, unde au fost publicate patru volume din seria Wisting, semnate de Jørn Lier Horst. În topul preferințelor mele rămân *Lupta mea* partea a șasea, Maja Lunde cu al său roman *Blå* (*Istoria apelor*) de la Editura Humanitas și cele patru volume din seria *Parentingul magic* de Hedvig Montgomery, publicate de Editura Trei.

Doresc pe această cale să vă mulțumesc pentru drumul deschis înspre domeniul traducerilor literare!

Cu deosebită considerație,

Ivona BERCEANU

THE INTERDEPENDENCY BETWEEN LEARNING AND TEACHING NORWEGIAN

My relationship with the Norwegian language and culture started one day, many years ago (1999), when the rumor that among other common languages at that time, such as French, German and Spanish, the Faculty of Letters in Cluj-Napoca offered the possibility to study a more exciting and exotic language as a second language. Curiosity and determination guided my journey in the field of Scandinavian and Norwegian studies, as I grew more and more fascinated by a language spoken by few people in the world and a culture that builds on the impressive Viking legacy.

Little did I know then that the chosen path would open many doors due to my teachers' involvement, engagement and passion, doors that I had never imagined even existed. A bilateral research scholarship (January – April 2004) in the far north brought me in the heart of Tromsø, a combination of urban life and wild, peaceful scenery, in an attempt to follow on the steps of the world-acclaimed Norwegian writer, Knut Hamsun, and better understand the intricacies of human mind as portrayed in some of his monumental novels.

From the magic of the Northern lights, I soon arrived in the lively Norwegian capital, Oslo, with its ethnically diverse population, untouched forest surroundings, nature trails, cozy beaches, beautiful parks, historical ruins and museums that carry you one thousand years back in time. Benefitting from a scholarship offered through the Quota Scheme by the Norwegian Government, I continued my master studies at the University of Oslo (2004-2006) Viking and Medieval Center, a life-changing experience that has contributed enormously to my academic development and has established an unbreakable bond with the Norse universe and the contemporary research on the Norse heritage.

Two more scholarships, this time as a Phd scholar, one offered through the EEA Research Scholarship programme (Iceland, Lichtenstein, Norway Grants) (January – June 2016) and the second one, a Mobility Grant for Norwegian Language and Literature, through the DIKU Research Scholarship programme (August 2017), further developed my educational and intercultural skills and enabled me to establish various academic relationships meant to lead towards a collaborative network.

The lessons learnt in all those years were invaluable bricks in the puzzle of life and one day I found myself teaching the very language I timidly started studying. Once again encouraged by my former university teacher, Professor Sanda Tomescu Baciu, who in 1990 had had the bold idea of sharing her knowledge and experience in the field of Norwegian language, literature and culture with young language enthusiasts, I turned from an avid scholar into a dedicated teacher in an attempt to follow on my mentor's steps and make my students fall in love with a language that I hold very dear.

Teaching Norwegian as a third language in a small Romanian town has proved to be both a challenging and a rewarding task as teenagers who are afraid of trying something new at the beginning, turn into "explorers" of a language that could change their lives. In this process, teaching 21st century skills such as Communication, Collaboration, Critical Thinking and Creativity is as important as teaching speaking, listening, reading and writing skills. In order to strengthen all the afore-mentioned skills, the idea of a partnership with the Department of Scandinavian Languages and Literature, at Babeș-Bolyai University, in Cluj-Napoca, emerged and this led to various collaborative activities which involved both pupils from "Mihai Eminescu" National College Baia Mare and students from the Scandinavian Languages and Literature Department.

In 2017 we celebrated together the national day of Norway (the 17th of May) during a two-day event organized in Baia Mare, occasion for which the students from Babeș-Bolyai University (together with their teachers – Professor Sanda Tomescu Baciu, Associate Professor Roxana Dreve, Lecturer Raluca Duinea and the Norwegian Lecturer Fartein Th. Øverland) had prepared a short play inspired by the Norwegian fairytale "Askeladden som kappåt med trollet"('Askeladden who killed the troll'), as well as a choir performance with a repertoire of Norwegian songs; the high school students contributed themselves to the festive atmosphere by reciting Norwegian poems and the celebrations ended in Norwegian style with a variety of games enjoyed by Norwegians on Constitution Day.

The next year, the above-mentioned event was marked in Cluj-Napoca where, at the invitation of the Department of Scandinavian Languages and Literature, the pupils studying Norwegian from "Mihai Eminescu" high school Baia Mare were offered the chance to visit the Department and the Nordic Library, to find out more details about the study of the Norwegian language at a university level and about future opportunities and last but not least, to meet other fellow students and practise their Norwegian language skills.

Building a collaborative network has proved to be a fruitful project as it has contributed to the creation of a sense of belonging to a group that has common academic interests and pursues the same learning outcomes. Besides being exposed to learning Norwegian vocabulary and grammar, students and pupils alike learn through significant social and cultural experiences and interactions that bring them out of the formal school environment and in an informal context where they feel more comfortable to engage in conversations with their peers and expand their knowledge. They learn that studying a language implies much more than learning by heart and practising in an artificial environment, it is actually an interplay between building strong language, social and cultural skills since we cannot make real use of a new language unless we establish new social and cultural relationships.

So both learning and teaching Norwegian are enhanced by creating networks that will last, by finding those people who have similar interests and an environment that promotes growth, collaboration and reciprocal support. The Department of Scandinavian Languages and Literature and its Head of the department, Professor Sanda Tomescu Baciu, have been like a home and a family to me throughout all these years since they have greatly contributed to who I am today in a way that I can only hope I can contribute to my pupils' future.

Cristina VIȘOVAN[1]

[1] Cristina Vișovan is an English and Norwegian teacher at "Mihai Eminescu" National College, Baia Mare, where she has been teaching Norwegian for eight years. In 2019 she obtained her PhD from Babeș-Bolyai University, The Doctoral School of Linguistic and Literary Studies, under the supervision of Professor Sanda Tomescu Baciu.

LIFE CHANGING OPPORTUNITIES

I am honoured to share my appreciation for one of the most important opportunities I was given, which ended up in shaping the course of my life. It started in 2006 when I chose to embark on the study of Norwegian language, literature, and culture. Being part of the Department of Scandinavian Languages and Literature, this brought huge prospects to my professional and personal development. There, I had the honour to be taught by Professor Sanda Tomescu Baciu. Her passion for the Norwegian literature, her insight and love for Henrik Ibsen's literary work inspired my curiosity in Norwegian literature.

In my second year of studies, I had already decided to focus my studies on Ibsen's dramaturgy and prepare my Bachelor paper on this topic. I was given the opportunity to travel to Norway with a one-month scholarship in 2008 at the Ibsen Centre in Oslo, which later on opened new doors in my academic path. With the guidance of Professor Sanda Tomescu Baciu I graduated and then enrolled to a MA in Irish Studies, in 2009. Under continuous communication with the Scandinavian Department and prof. dr. Sanda Tomescu Baciu, a new project was born: studying Ibsen and Becket together. The aim was to show how these two great authors shaped the human condition in literature.

In 2010, I received a scholarship for a summer course at the University in Tromsø, where I had the chance to improve my Norwegian language comprehension and discover new dimensions in my study of Ibsen and Samuel Becket. There I was introduced to specialized classes on a new author, Jon Fosse. My Master's degree paper was written in collaboration with the Scandinavian Department, which represented just another setting stone in my coming PhD studies at the department.

In 2011, I began my PhD studies on Jon Fosse's dramaturgy, under the supervisions and coordination of Professor Sanda Tomescu Baciu. During the first three years of studies, I received the amazing opportunity to teach Norwegian language and literature, while working on my research. The openness and love Professor Sanda Tomescu Baciu has for her students gave me the opportunity to experience Fosse's work through a theatre group I led in 2012 and 2013. This project resulted in putting on stage one of Ibsen's play 'Nora' and one of the greatest dramatic work of Fosse, 'Shadows.

In 2012 I was a stipendiary at the University of Agder, where under the guidance of Professor Unni Langås I set the basis of my understanding of Fosse's work. In my research, I realised that my approach led me towards a new direction, that of Quantum Physics philosophy principles, which made my paper an interdisciplinary one. With Professor Sanda Tomescu Baciu's support and academic perfectionism, I managed to dive into a courageous and challenging realm.

In 2015 I received a five-months research scholarship at the University of Agder, under the supervision of Professor Andreas Lombnæs Gisle. There I perfected my close-reading and interdisciplinary approach. The access to Norwegian libraries had a tremendous positive impact on the quality of my content. Together with Professor Sanda Tomescu Bacius guidance during my stay, I managed to write the largest section of my thesis and I successfully submitted and defended my thesis in 2018.

My academic development within the Department of Scandinavian Languages and Literature shaped me as a professional. Today I work in human resources and I work with the Scandinavian countries. I am happy to be able to continue my collaboration with the department, as well as with the Faculty of Letters.

Anamaria BABIAȘ-CIOBANU

IMPRINTS

Some life encounters are far more meaningful than others, either because of their exceptional character or because of the exceptional people who are part of them. One such encounter was the one I had with Professor Sanda Tomescu Baciu.

As I was approaching the gate to the Faculty of Letters on my first day as a university student, almost nineteen years ago, I remember noticing the kind, smiling face of a professor that entered the building right before I did. I was convinced that person was not Romanian because of the physical traits that seemed to be Scandinavian, but I was soon proven wrong as I saw Professor Sanda Tomescu Baciu enter the classroom of the Department of Scandinavian Languages and Literatures and greet us with "Velkommen" and "Bine ați venit!"[1]. Luckily, I soon learned that bias and stereotypes need to be overcome in order to fully appreciate the benefits of learning another language and of becoming familiar with another culture.

The appreciation and admiration grew as the years unfolded, because I could see the group of students coming from all over the country turn into a cohesive community due to the dedication of Professor Tomescu Baciu and of the other members of the department. Moreover, the numerous lectures given by Norwegian professors, writers or film directors, which all students could attend, as well as the cultural events that benefitted from direct involvement from the Royal Norwegian Embassy in Bucharest or NORLA enhanced our knowledge of Norwegian, but also our sense of inclusion, as the traditional invisible boundaries that we expected in a university environment at that time disappeared. I remember how we, students of Norwegian, felt more fortunate because of the close relationship we had with our professors and how important it was for us to feel as part of the educational process.

The numerous celebrations and festive events represented another element of group cohesion. *Julefest*, the traditional Christmas celebration, has been held uninterruptedly since the department was founded, providing excellent opportunities for becoming familiar with the Norwegian culture and for networking, too. Furthermore, the *17. Mai fest*, the celebration of the Norwegian National Day, the different projects, such as the IKT project presented in Prague in 2004, the various scholarships at the International Summer School in Oslo, the summer school in Bergen or the semester scholarships, but also the numerous conferences organized by the department, all contribute to a comprehensive and meaningful experience for students of Norwegian.

One event was particularly imprinted in my mind: the students' conference in 2005, when I presented a paper on Ibsen's play *Hedda Gabler* ("ei kvinne mellom menn", "a woman among men"). I can easily recollect the enthusiasm of my colleagues and the fruitful discussions, as this conference offered the students the opportunity to learn to conduct scientific research and to share their interest with their colleagues and professors. Little did I know at the time that I would translate the play, almost fifteen years later, for staging at the "Radu Stanca" Theatre in Sibiu.

Meaningful life encounters such as the one I have depicted above reveal the importance of mentors in one's life. For obvious reasons, professors are more likely to become mentors for their students, but not all of them succeed. Professor Sanda Tomescu Baciu is, without exaggeration, a pioneer of Scandinavian studies in Romania and a mentor for the students who showed real interest in Norwegian language and culture throughout their studies. The learning experience at the Department of Scandinavian Languages and Literature is valuable to its alumni because of the professionalism of the professors, because of their dedication and because of the long-lasting relationships that coagulated during the university years.

Ioana-Andreea MUREȘAN[2]

[1] "Welcome" in Norwegian and Romanian.

[2] Ph.D. candidate, Faculty of Letters, Babeș-Bolyai University.

DIN SUFLET

Mulți dintre noi avem un idol sau un model în viață, o persoană care ne-a inspirat puternic sau care și-a lăsat amprenta pe dezvoltarea noastră, fie la nivel profesional sau personal, sau poate chiar ambele. Totuși cred că sunt rare acele persoane care reușesc, pe lângă toate aceste impresii, să ni se strecoare și în suflet, cu modestie, sinceritate și deosebită prețuire. Pentru mine, există o astfel de persoană și este vorba despre doamna profesor Sanda Tomescu-Baciu. Mă încumet, așadar, să scriu această dedicație personală cu multă considerație și smerenie, propunând o călătorie în timp prin viața mea academică și profesională, pentru a (re)culege recunoștința și mulțumirile datorate doamnei profesor.

A trecut deja aproape un deceniu de când a început totul, când, în toamna anului 2009, mă îndrăgosteam de aspectul extrem de romantic și atemporal al Facultății de Litere. Știam prea puține despre limba norvegiană, m-a atras raritatea și unicitatea ei, auzind că se face haz de norvegieni pentru că limba lor nu poate suna niciodată trist, datorită muzicalității sale. Cu alte cuvinte, e cea mai fericită limbă. În avântul tinereții, pentru mine, a fost o justificare la fel de spontană și imprevizibilă ca următorii trei ani care mi se așterneau în față.

Nu puteam alege o specializare mai frumoasă sau mai potrivită, dar nu doar din prisma aventurii lingvistice, ci mai ales datorită cadrelor didactice excepţionale şi nenumăratelor activităţi şi oportunităţi pe care Departamentul de Limbi și Literaturi Scandinave le oferă sub orientarea doamnei Tomescu. M-am bucurat de trei burse de studiu pe meleagurile scandinave, unde am reușit să aprofundez și să simt limba și cultura norvegiană la ea acasă. Mai mult decât atât, am apreciat varietatea Departamentului în ceea ce privește modalitățile de predare, prin multiplele conferințe și variatele activități practice cu distinși invitați speciali norvegieni, toate demarate sub conducerea și facilitarea doamnei profesor. Tot sub îndrumarea domniei sale, am încheiat experiența primei etape universitare, cu teza de licență intitulată *Feminismul în Norvegia*, la care am lucrat cu pasiune și dăruire.

Pe lângă toate acestea, îmi aduc aminte cu drag și cu zâmbetul pe buze de zilele de sărbătoare nordică pe care le-am petrecut la facultate, celebrând Crăciunul norvegian, *julefest*, cu *gløgg*[1] (bineînțeles, fără alcool, deși ne simțeam vrăjiți în entuziasmul evenimentelor) și alte bunătăți nordice, pe colindele norvegiene ale corului Glomma, sau *Norges nasjonaldag* (Ziua Națională a Norvegiei) când dedicam Norvegiei fiecare zi de 17 mai cu felurite activități festive. Încă de la prima întâlnire din cadrul festivității de deschidere a anului 1, în care ne cunoșteam colegii și profesorii, fiecare dintre noi spunându-și numele, de unde vine și de ce a ales norvegiana, îmi amintesc privirea caldă, curioasă și sinceră. Încă din cadrul primelor cursuri de cultură și civilizație, îmi amintesc cum ne insufla pasiunea pentru Norvegia și plăcerea de a profesa, de a ne învăța. A învăța o limbă străină de la zero nu e ușor, dar doamna profesor cu siguranță a făcut să-mi fie mai ușor, inspirându-mă fără răgaz.

Mă despărțeam de norvegiana academică în 2012, alegând să-mi aprofundez alte pasiuni printr-un master în jurnalism și producție media, în cadrul Facultății de Științe Politice, Administrative și ale Comunicării, absolvind doi ani mai târziu, cu o disertație pe *Fotografie de Teatru*. Alegerea ar fi fost însă, posibil, diferită, dacă ar fi existat pe vremea aceea și opțiunea continuării studiilor de norvegiană la nivel de master. Cu toate acestea, sufletul nu m-a lăsat să mă despart cu totul de lumea scandinavă, deoarece în același an, mă și angajam la o companie multinațională în domeniul Resurselor Umane. Ce mă recomanda? Limba norvegiană. Poziția era în cadrul echipei de HR Team Nordics, unde aveam să lucrez cu angajații firmei din țările nordice. Încă din primul an în companie, am înființat, cu sprijinul neprețuit al doamnei profesor, un parteneriat între firmă și Departamentul de Limbi și Literaturi Scandinave, care este, în continuare, activ și de mare succes. Am realizat multe activități și evenimente în cadrul acestuia de-a lungul anilor, din care voi enumera doar câteva, majoritatea fiind dedicate studenților de la specializarea norvegiană: evenimente de Open Doors, workshop-uri pe diferite teme și practică profesională în cadrul companiei, un seminar la Facultatea de Litere, și am reprezentat întreprinderea în diferite discuții pe tema impactului Departamentul de Limbi și

[1] Băutură specific scandinavă de Crăciun, un fel de vin fiert cu zahăr, sirop, condimente precum cuișoare, scorțișoară, cardamom și ghimbir, stafide, migdale, coajă de portocale sau lămâi, sau alte ingrediente după gust. Se poate prepara și fără alcool prin înlocuirea vinului cu sucuri de fructe precum sucul de struguri, de coacăze negre, de mere, sau de mai multe fructe.

Literaturi Scandinave în pregătirea studenților pentru piața muncii, cum ar fi interviul cu doamna profesor Anne Kari Bjørge de la Universitatea din Bergen sau ședința comisiei Aracis.

Au trecut anii și am simțit o nevoie acută de a relua un contact mai apropiat cu limba norvegiană. Cu sprijinul doamnei profesor, am tradus, din norvegiană în română, romanul *Refuz să gândesc* scris de Lotta Elstad, apărut cu finanțarea Norwegian Literature Abroad (NORLA) în colecția *Nordica* a Editurii Casa Cărții de Știință în septembrie 2020, și lansat într-o zi simbolică, chiar de 8 martie 2021, în cadrul Târgului de Carte Gaudeamus, unde am avut onoarea să particip împreună cu doamna profesor la invitația doamnei redactor Alexandra Blendea. Colecția Nordica este un proiect coordonat de către doamna profesor și lansat în 2015, după doi ani de la primul seminar de traduceri literare, împreună şi cu sprijinul editurii și sponsorizarea asociației NORLA, generoșii promotori ai exportului de literatură norvegiană în lume, iar eu mă bucur nespus că am primit șansa să aduc o contribuție. Mai mult decât atât, această experiență a traducerii m-a purtat înapoi în lumea academică, o lume care îmi lipsea atât de mult, fără să-mi fi dat seama. În continuare pasionată de studii scandinave, limbi străine, literatură și arte, sunt acum doctorandă în anul I a Școlii Doctorale de Studii Lingvistice și Literare, Universitatea Babeş-Bolyai, și lucrez la o fascinantă teză de doctorat intitulată *Norwegian Herstory: Depths of the Nordic Model in New Feminine Literary Voices*, sub îndrumarea doamnei prof. univ. dr. Sanda Tomescu-Baciu.

Acestea fiind spuse, am ajuns înapoi în prezent. Privind înapoi, ancorată în clipa momentului și înaripată cu planuri de viitor, mă consider o norocoasă, mă bucur de alegerile pe care le-am făcut, de viața colorată, experiența variată și multiplele oportunități pe care am știut să nu le pierd. Dar în primul rând, pentru toate acestea, am o profundă recunoștință pentru doamna profesor, care a fost mereu acolo, presărându-mi calea cu praf de stele pentru împlinirea visurilor.

Din suflet, pentru distinsa și draga mea doamnă profesoară,

Ana SUĂRĂȘAN

SANDA TOMESCU BACIU: A LIFE OF MEANING, A SHARED WORLDVIEW

Almost three decades ago, Carl Sagan was publishing his well-known *Pale Blue Dot: A Vision of the Human Future in Space*, noting that “We tend to hear much more about the splendors returned than the ships that brought them or the shipwrights.” Several years later, for my university years, I was to embark on one such ship, laden with intriguing literary and linguistic flavours brought all the way from Norway, England and The United States, which I revelled in and made my own.

It was then when I met Professor Sanda Tomescu Baciu, the founder of the Department of Scandinavian Languages and Literatures at the Babeş-Bolyai University’s Faculty of Philology, and despite the many years that have come between us since my graduation, I can still recall our Norwegian classes and her radiant presence, which rendered vividly luminous the many mysteries of a new world we were all immersed in. It was love at first sight. Shortly thereafter, I started volunteering for the Nordic Library and, under her guidance, found great fulfillment in the quiet hours spent with Ibsen, Undset, Gaarder, Hamsun or the Nordic myths and legends, among the many others.

The new life I was living by navigating this boundless universe of knowledge, which opened up ahead of me under the guise of a new language and the culture it reflected, presented me with memorable encounters and life-changing experiences. Needless to say that, through it all, I – and all my other colleagues, for that matter – was the beneficiary of Professor Tomescu’s expert guidance and tireless support, growing new wings and developing a new understanding of things. This was (and is) the only university in Romania where Norwegian was taught, and so we all felt special in that sense - the lucky few students who became part of the wider Norwegian family.

Four years of Norwegian “travels” had come to an end and life seemed to have other exciting plans with me but, through it all, Sanda Tomescu has remained a role model – both professionally and personally –, an unshakeable pillar of strength and hope in a reality that has been robbed of truthfulness and profound value. To this day, I find her in the simplest yet some of the most enriching episodes of my days: the pages of Karl Ove Knausgård’s books, a live concert featuring Ane Brun in Britain, a painting exhibition honouring Edvard Munch at London’s Royal Academy of Arts, Liv Ullmann’s extraordinary roles in Bergman’s films, my recurrent dreams of the fjords…

To me she is a world in itself and I feel grateful and humbled by the immense generosity she has showered upon me all this time. She is a mentor, a true friend and a powerful example for a department seeking excellence and international competitiveness, a department she gave birth to and the ship she firmly but gracefully steered through the most unexpected weather conditions.

Tusen hjertelig takk, kjære Sanda!

Gabriela Ioana MOCAN

PERSPECTIVES ON TEACHING NORWEGIAN AS A SECOND LANGUAGE

DIDAKTIKKENS FRØBANK. FREMMEDSPRÅKSLÆRING GJENNOM BÆREKRAFTIG SAMTIDSLITTERATUR

Marthe BERG ANDRESEN REFFHAUG[1]

Abstract. Didaktikkens frøbank. Fremmedspråkslæring gjennom bærekraftig samtidslitteratur. The world is changing more rapidly than ever in the history of humans. Our history is connected to all other life on planet Earth, and the Norwegian writer Maja Lunde describes a piece of this connection in her bestselling novel *History of Bees* (2015). This novel was translated to Romanian in 2019 by professor Sanda Tomescu-Baciu. In this article I argue why *History of Bees* should be a part of the curriculum in Scandinavian studies at the Babeș-Bolyai University in Cluj-Napoca, Romania. The article is connecting three different fields of education; second language learning, education for sustainable development and critical literacy/literature education. The article shows how the novel can be used to help students develop critical thinking on wicked problems, and how shifts in perspectives can develop their understanding of the world.

Nøkkelord: *Bærekraftdidaktikk; litteraturdidaktikk; fremmedspråksdidaktikk; kritisk tenkning; Bienes historie.*

Bienes historie (Lunde, 2015) har høstet stor internasjonal suksess og ble i 2019 oversatt til rumensk av ingen ringere enn Sanda Tomescu Baciu. Boka er foreløpig ikke pensum på bachelorutdanninga i norsk språk og kultur på Babeș-Bolyai University (UBB). I denne artikkelen vil jeg argumentere for hvorfor den burde bli det. Artikkelen har sin største fot i didaktikk, og søker å forene tre didaktiske felt: Fremmedspråk-, bærekraft-, og litteraturdidaktikk. Det gjøres ved å utforske følgende problemstilling: Hvordan kan bærekraftdidaktikk brukes for å utvikle fremmedspråk gjennom kritisk tenkning med utgangspunkt samtidslitteratur?

Bienes historie og dens relevans for tida vi lever i

Verden i dag er i sterk endring, og tida vi befinner oss i omtales ofte som menneskets tidsalder, antropocen (Kvamme & Sæther, 2019). Tidsalderen kjennetegnes av at mennesket setter sterke geologiske fotspor på planeten, som bl.a. resulterer i utryddelse av biologisk mangfold, forurensning og klimaendringer.

I 1983 nedsatte FN en Verdenskommisjon for miljø og utvikling, som i 1987 la fram rapporten *Vår felles framtid*. Rapporten definerte for første gang begrepet bærekraftig utvikling som «en utvikling som tilfredsstiller dagens behov uten å ødelegge fremtidige generasjoners muligheter til å tilfredsstille sine behov». Rapporten ga en oversikt over miljøutfordringer på verdensbasis, og synliggjorde viktigheten av å løse disse. På den måten åpnet rapporten for et internasjonalt miljøsamarbeid, som blir viktigere år for år (Sporstøl, 2019). Likevel skjer endringene for sakte, og miljøproblematikken er ikke førsteprioritet hos de fleste nasjoner. Det kan komme av at det å skape et bærekraftig samfunn er sammensatt. Det krever innsats og endring på flere felt, og samarbeid på tvers av politikk, arbeidsliv, forskning og utdanning. Begrepet i seg selv er også gjenstand for kritikk, da det setter menneskelig hensyn over hensynet til naturen (Kvamme & Sæther, 2019, s. 24). Dette tematiseres i *Bienes historie*, med en klar parallell til virkeligheten. I 2019, kun fire år etter at romanen ble publisert, rapporteres det om en halvering av honningproduksjon i flere sørøstlige europeiske land, deriblant Romania (NTB, 2019). Denne utviklingen, eller mangelen på den, uroer mange, blant annet flere forfattere. I Norge har et knippe forfattere, deriblant Maja Lunde, dannet *Forfatternes klimaaksjon* (Fjellheim, 2021; Vetlesen, 2020), som nå driver et nettsted for å fremme tekster som kan skape refleksjoner rundt menneskets rolle for planetens framtid. Bekymringer for planetens framtid i skjønnlitteraturen har åpnet for en ny undersjanger, klimafiksjon ('cli-fi'), som *Bienes historie* er et eksempel på.

Bienes historie har tre parallelle handlinger som alle dreier seg rundt bier og bienes betydning for mennesket. I *Bienes historie* møter vi tre jeg-personer, som lar oss bli godt kjent med deres innerste tanker og deres relasjoner til andre. Dette skaper en nærhet, og gjør at boka handler om mye mer enn bier. William er en britisk biolog på midten av 1800-tallet, George er en bonde i USA i 2007, og Tao er en mor i et bieløst samfunn

---

[1] Marthe Berg Andresen Reffhaug is a PhD-candidate studying critical thinking on education for sustainable development at OsloMet. She was a foreign lecturer at the Department of Scandinavian Languages and Literature at UBB, Cluj-Napoca 2015/2016. Her academic interests are critical thinking, literacy, education for sustainable development, didactics and bildung (the German version of the word).

i Kina i 2098. Alle strever med ulike personlige problem knytta til bier, eller mangel på bier. George sin historie skildrer starten på Kollapsen, mens Taos historie finner sted etter Kollapsen. Kollapsen er en årelang masseutryddelse av insekter og bier. Dette fører til at mennesket må håndpollinere trær for å overleve. Romanen synliggjør ulike måter mennesket påvirker og påvirkes av klimaendringene, og åpner for refleksjoner rundt dette. Den åpner også for at leseren kan reflektere over hva som er viktigst i livet, og så å stille spørsmål ved om dette er til ditt eget eller et felles gode. Romanen avdekker flere temaer enn klimautfordringer, som hvordan mennesket forholder seg til en verden i endring, individet kontra det kollektive, identitet, isolasjon, foreldrerollen og kjønnsroller. Den rike romanen kan derfor åpne for mange spennende didaktiske innfallsvinkler.

Fremmedspråksdidaktikk møter bærekraftsdidaktikk

I undervisning forholder lærere seg til tre overordnede begrep for å grunngi valg. Disse er pedagogikk, allmenndidaktikk og fagdidaktikk. I denne artikkelen er det fagdidaktikk vi ser nærmere på. Fagdidaktikk kan ses på som ei «bro mellom fag og pedagogikk» (Sjøberg 2001, s. 2), og binder sammen læreplanteori, lærings- og motivasjonspsykologi, utviklingspsykologi og skolehistorie som er essensielt i pedagogikk, og fagets læreplan, historie, filosofi, idégrunnlag, sosiologi og epistemologi som er knyttet til det spesifikke faget (Heimark, 2007). Begrepet didaktikk stammer fra gresk og betyr «undervisningslære» eller «undervisningskunst» (Sjøberg, 2001, s. 4), og knyttes fortrinnsvis til fagets hva, hvorfor og hvordan, men også hvem, når og hvor (Heimark, 2007, s. 14), da kontekst er avgjørende for undervisning og læring (Ongstad, 2004, s. 248). Selv om fagdidaktikk er et generelt begrep som viser til generelle komponenter for didaktiske innfallsvinkler i fag, er det viktig å huske på at «hvert fagdidaktiske område har sine særegenheter» på grunn av undervisningsfagenes egenart (Heimark, 2007, s. 13).

Fremmedspråksdidaktikk viser til didaktikken rundt læringen av et tredje, fjerde, femte etc. språk. Fremmedspråksdidaktikken grenser opp mot disipliner som lingvistikk, språkundervisningens historie, sosiologi, antropologi, psykologi samt utdanningsteori. Det skilles mellom læring av et andrespråk og et fremmedspråk, fordi man i første- og andrespråkslæringen har opparbeida seg kognitive ferdigheter som letter videre språklæring. Derfor er det mulig å ha raskere progresjon når man lærer et fremmedspråk enn et andrespråk. Det finnes flere prinsipper som bør følges i fremmedspråksdidaktikk, som bl.a. metakognitive strategier for å overvåke egen læringsprosess, høyttenkning og dialog med andre, møte autentiske tekster og å ta utgangspunkt i studentenes livsverden og interesser i valg av fagstoff (Heimark, 2007)

Bærekraftdidaktikk er et fagoverskridende begrep som forsøker å favne fag- og allmenndidaktiske prinsipper med fokus på bærekraftig utvikling, og henter derfor innspill fra flere fagdidaktiske områder og forsøker å transformere disse til en egen didaktikk. (Kvamme & Sæther, 2019, s. 29). «Systemtenkning, foregripende tenkning og kritisk tenkning framheves som sentrale i bærekraftdidaktikk» (Rødnes, 2019, s. 65), og som vi vet er tenkning og språk tett forbundet (Vykotskij, 2001). Bærekraftdidaktikk kan derfor være en innfallsvinkel til å arbeide med et fremmedspråk.

Magne Dypedahl og Eva Thue Vold (2019) foreslår at bærekraftdidaktikk i møtet med fremmedspråksdidaktikk kan dreie seg rundt begrepet interkulturell kompetanse. Det er «evnen til å tenke og kommunisere hensiktsmessig i møte med mennesker som har andre tankemønstre og/eller kommunikasjonsstiler enn en selv» (Dypedahl og Bøhn, 2017, s. 14). Interkulturell kompetanse krever at man anerkjenner ulikhet og at man møter dette med nysgjerrighet. Distanse til et utfordrende problem åpner for refleksjon og kritisk tenkning. Det kan være enklere når man diskuterer en tekst enn når man diskuterer et personlig problem. «Å utvikle interkulturell kompetanse betyr ikke at man kan forstå enkeltindivider fullt ut, men det kan føre til at man evner å se seg selv litt fra utsiden og dermed få en økende selvforståelse. Slik kan interkulturell tenkning settes direkte i sammenheng med dannelsesaspektet av språkfagene» (Dypedahl & Vold, 2019, s. 125). Gjennom å ta i bruk metakognitive ferdigheter kan man flytte perspektiv, og dermed utvide sine egne perspektiver gjennom samtale. Kommunikasjon handler om mer enn bare avkoding av ord og begreper. Kommunikasjon handler om hvordan språket brukes for å synliggjøre kultur og verdier. Å forstå dette er en del av det å lære et fremmedspråk. Når man lærer et språk må man også lære en kultur, de to kan ikke skilles fra hverandre.

Bienes historie handler ikke om Norge eller norsk kultur, men den er skrevet av en norsk kvinne som er forma av sin egen kultur. I et intervju med Kari Slaatesveen sier Maja Lunde at alle romanpersonene kommer fra henne, og at de har kommet til av hennes klimaredsel. Hun er opptatt av at følelsene kommer fram i romanen, og at disse ikke kan knyttes til *en* nasjon eller *ett* land (Norsk litteraturfestival, 2020). Med det kan

vi knytte inn begrepet kosmopolitanisme, som «uttrykker at etisk og politisk ansvar i dag ikke kan begrenses av nasjonalstatens grenser» (Kvamme & Sæther, 2019, s. 22). Det gjør at *Bienes historie*, og det didaktiske arbeidet med den, er like relevant i Romania som i Norge.

Kritisk tenkning om skjønnlitteratur som inngang til fremmedspråks- og bærekraftdidaktikk

Skjønnlitteratur åpner for mangfoldige muligheter for å lære språk, kultur og å reflektere over ulike tema. Gjennom skjønnlitteratur kan man sette seg inn i andres liv og forestille seg alternative virkeligheter, fordi den innbyr både til innlevelse og distansering. «Den litterære utforskingen, som holder fast i teksten, men som også åpner for personlige refleksjoner og assosiasjoner, gir mulighet til å pendle mellom på den ene siden følelser og engasjement og på den andre siden analytisk distanse» (Rødnes, 2019, s. 65). Det er viktig når man skal reflektere over et utfordrende tema, som klimautfordringer er. «Lesingen kan hjelpe oss til å forstå hvordan livet kan oppleves for andre mennesker, andre steder til andre tider» (Rødnes, 2019, s. 63). Skjønnlitteratur lar oss reise uten å forflytte oss, noe som er et poeng med å lære fremmedspråk, nemlig å gjøre verden mindre og mer tilgjengelig uavhengig av hvor vi befinner oss (Hanssen, 2014, s. 67). I arbeid med skjønnlitteratur bringer vi oss selv inn i teksten, og teksten inn i oss, og kan utvide vår livsverden ved å gå i dialog med teksten (Ongstad, 2004, s. 103-109). I møtet med en tekst får man innblikk i andre perspektiver enn de man allerede har, og dermed kan man utvide egne perspektiv gjennom å flytte seg fra egne til andre perspektiver med reflektert distanse. Et didaktisk middel for dette er kritisk tenkning.

Ordet kritisk stammer fra det greske ordet *krinein*, som tyder 'å skjelne' (Ferrer et al., 2019, s. 12). Det innebærer å tolke, analysere, evaluere og tenke kreativt (Facione, 2011, s. 26) og å «tenke dypt og fleksibelt om viktige saker» (Alexander, 2014, s. 470). Kritisk tenkning som begrep springer ut av kritisk teori og kritisk pedagogikk, som er to retninger som har som formål å avdekke maktstrukturer i samfunnet. Innenfor disse retningene sies det at språkbruk og tekst er uttrykk for relasjoner mellom mennesker og at det synliggjør ulike grader av makt (Veum og Skovhold, 2020). Målet med kritisk tenkning er ikke å kritisere andres framstillinger, men at vi skal ha en aktiv og vurderende tilnærming til tekst, informasjon og kunnskap. Språket vi bruker former vår forståelse av verden, og derfor er «språkfokus en viktig del av kritisk tenkning» (Rødnes, 2019, s. 66). Gjennom analyse av skjønnlitteratur kan man frigjøre seg fra sin egen kontekst og dermed se på egen og andre kontekster med distanse. For at dette skal være vellykket, må temaet som er gjenstand for kritisk tenkning oppleves som relevant og nært, og derfor er læreren en nøkkelperson når det gjelder kritisk tenkning. Det er læreren som kontekstualiserer temaet og som kan bruke kunnskap om studentenes interesser, kreativ språkbruk og stille interessante spørsmål for å tenne et engasjement hos studentene. Lærerens presentasjon vil være avgjørende for studentenes opplevelse av relevans (Ferrer et al, 2019; Hanssen, 2014; Veum og Skovhold, 2020). Gjennom kritisk tenkning om språk og tekst kan læreren tilby studentene muligheten til å utvikle, kritisere og skape kunnskap (Luke, 2012), noe den amerikanske filosofen Randall Curren ser på som en grunnleggende rettighet. Han mener at alle studenter må få kjennskap til trusler mot eget og klodens liv, og dermed ha mulighet til å jobbe med slike problemstillinger knytta til bærekraftig utvikling både på og utenfor skolen (Curren og Metzger, 2017).

Didaktiske muligheter med utgangspunkt i *Bienes historie*

Det finnes et hav av didaktiske muligheter i *Bienes historie* som vil utvikle språkkompetanse, fremme kunnskap om bærekraft, utvide studentenes tekstforståelse og inspirere til kritisk tenkning. «For tekstarbeid innebærer kritisk tenkning blant annet at man arbeider med tekstene på flere ulike måter, gjennom snakking og skriving, og i sammenheng med andre tekster» (Rødnes, 2019, s. 66). Variasjon er altså et stikkord når fremmedspråk-, bærekraft- og litteraturdidaktikk skal møtes. I det følgende skal vi se nærmere på kontekstualisering, dialogisk undervisning, skriftlig arbeid, oversettelse, ulike teksttyper og makt- og systemkritikk.

Måten et skjønnlitterært verk i et undervisningsopplegg kontekstualiseres er avgjørende for hvordan det mottas av studentene. For et vellykket undervisningsopplegg med mulighet for kritisk tenkning er det avgjørende at opplegget treffer studentene (Ferrer et al., 2019). Det må oppleves relevant og interessant. Det samme gjelder for fremmedspråkslæring. For å klare å lære et fremmedspråk, må studentene ha hjertet med seg (Heimark, 2007, s. 13). Dette stiller en del krav til de didaktiske valgene læreren gjør. «Teachers should strive to choose classroom novels that will generate strong responses. Stories that are about difficult situations or choices are easier to respond to than stories where the choice seems clear" (Hanssen, 2014, s. 74). I tillegg

må innholdet presenteres på en måte som skaper engasjement og nysgjerrighet, gjerne ved å knytte det opp mot studentenes erfaringsbakgrunn og livsverden.

I arbeid med skjønnlitteratur går man i dialog med teksten. Dialogen kan også utvides fra student-tekst til student-tekst-student (maks antall studenter kan variere fra kontekst til kontekst). Det vil åpne for enda flere perspektiver, og enda flere innfallsvinkler, da hver enkelt leser bringer med seg din livsverden i møtet med teksten (Hanssen, 2014; Ongstad, 2004). Man kan si at jo flere studenter det er i gruppa, jo flere innfallsvinkler får man. Men det er viktig å være bevisst at det kan være en sannhet med modifikasjoner, da fruktige dialoger fordrer trygghet, noe som kan være enklere å skape i små kontra store grupper. Jo mer vi bringer av oss selv inn i møtet med en tekst og et tolkningsfelleskap, jo enklere og mer interessant blir det å utforske teksten (Hanssen, 2014, s. 72). I små grupper kan studentene diskutere temaene som er nevnt innledningsvis, og på den måten få innblikk i medstudenters oppfattelse av teksten. Dette er et eksempel på et interkulturelt møte «Et interkulturelt møte er for eksempel ikke knyttet til nasjonalitet, men beskriver et hvert møte mellom mennesker der forskjellige tenkemåter og væremåter potensielt kan føre til spenning mellom partene» (Dypedahl & Vold, 2019, s. 120). Spenning trenger ikke være negativt. Ifølge Paulo Freire (2001(1974)); Kim og Wilkinson, 2019) er spenninger positivt, da det bidrar til utvikling av perspektiv. I denne sammenhengen kan slike møter som fremmer interkulturell kompetanse bidra til å «anerkjenne betydningen av både fellesskap og mangfold på ulike nivåer» (Dypedahl & Vold, 2019, s. 125). I grupper kan man også granske teksten, og finne ut hva slags perspektiv den synliggjør på hvilke måter. Her kan det komme fram motstridende tenkemåter og væremåter, som kan utfordre studentens etablerte oppfatninger om virkeligheten. I møtet med tekst og medstudenter må hver enkelt student posisjonere seg mellom en fiktiv virkelighet og egen virkelighet, noe som innebærer at hver enkelt må ta i bruk flere metakognitive strategier for å innta ulike perspektiver, og oppøve empati med andres posisjoner (Hvistendahl, 2000). I samtale med andre utvikles språkforståelse og kulturforståelse, da studenten må sette seg inn i kulturen i målspråket og kulturen i romanen (Dypedahl & Vold, 2019, s. 123).

Arbeid med romanen kan også foregå skriftlig. For eksempel kan studentene skrive videre på fortellingen, eller de kan ta bilder og lage tekst om miljøforandringer lokalt og globalt. De kan lære mer om bier og insekters betydning for verden og skrive om dette, eller de kan skrive sin egen cli-fi. En annen mulighet er å være mer tekstnær ved å redesigne teksten. «Det å redesigne inneber at elevane først analyserer ein tekst kritisk («dekonstruerer») og finn fram til kva verdiar og synspunkt teksten formidlar. Deretter omarbeider elevane teksten, slik at han formidlar andre synspunkt og verdier» (Veum og Skovholt, 2020, s. 85).

En annen innfallsvinkel til arbeid med oversatt skjønnlitteratur er selve oversettelsen. Studentene kan jobbe med egne oversettelser enten fra målspråk til morsmål, eller fra morsmål til målspråk, avhengig av hvor langt i studieforløpet de er kommet. Studentene kan lese norsk utgave og sammenlikne denne med den rumenske oversettelsen. De kan reflektere over hvordan de språklige valgene som er tatt bevarer originaltekstens egenart. På denne måten jobber studentene med teksten mikronivå. På et makronivå kan elevene reflektere over hvordan forfatteren og/eller oversetteren konstruerer et virkelighetsbilde gjennom språklige virkemidler.

Å jobbe med ulike teksttyper parallelt utfordrer og utvider språk- og sjangerforståelsen ved å bli bevisst ulike type teksters struktur og språkbruk. Å jobbe med en roman kan være et godt utgangspunkt for å også arbeide med annen type tekst, som for eksempel sakprosa. Sakprosatekster man kan bruke er for eksempel anmeldelser. Studentene kan lese norske og rumenske anmeldelser av romanen, og på den måten bli bedre kjent med bruk av språklige formuleringer over samme tema, man kan se om sjangrene skrives på samme måte, og man kan få innsikt i norsk og rumensk kultur ved å se hvordan et verk om bærekraftproblematikk omtales. Det går også an å sammenlikne utdrag fra *Bienes historie* med annen type cli-fi, enten som læreren finner, eller som studentene finner, og på den måten spille enda mer på deres erfaringsbakgrunn.

Kritisk tenkning som kommer fra tradisjonen til kritisk pedagogikk dreier seg ofte mot makt- og systemkritikk (Lim, 2016; Ferrer et al, 2019). Selve begrepet bærekraftig utvikling «gir grunnlag for en modernitetskritikk» (Kvamme & Sæther, 2019, s. 22), fordi det er laget i Vesten, og fordi det fremmer menneskelige hensyn over naturens. *Bienes historie* åpner for diskusjon av dette på tvers av tid og sted, og åpner derfor for dybdearbeid med interkulturell kompetanse, der målet er «å kunne tenke både lokalt og globalt uansett hvor man er» (Dypedahl & Vold, 2019, s. 125). I arbeid med skjønnlitteratur kan man granske maktforhold i romanen, og deretter bruke det man finner til å reflektere over det samme i sin egen virkelighet. Bærekraftsproblemstillinger og klimautfordringer er noe vi må forholde oss til uavhengig av hvor i verden vi er, og diskusjonen om hvorvidt krisen kan løses av enkeltindivider eller hvilke systemendringer som må til er

noe vi må diskutere. Det kan bidra til økt demokrati, noe som et av de bakenforliggende målene med kritisk tenkning (Facione, 1990; 2011). Et spennende kulturelt diskusjonstema kan være hvordan land med ulike politiske system forholder seg til klimatrusselen, og hvordan folk med sterk tillit kontra svak tillit til myndighetene gjør det samme. Det går an å diskutere om organisasjoner som *Forfatternes klimaaksjon* vil kunne gjøre en forskjell, og det går an å diskutere paralleller mellom denne og poetokratiet som rådet under norsk realisme på 1800-tallet. Ved å bruke skjønnlitteraturen som et ankerpunkt kan vanskelige diskusjoner om makt og system ufarliggjøres, fordi man har en analytisk distanse, og kan argumentere for ulike syn gjennom romankarakterer og ikke seg selv. Å lære om og diskutere 'wicked problems' gjør at vi kan lære om «hvordan ulike samfunn forholder seg til ulike temaer» (Dypedahl & Vold, 2019, s. 122).

Alle punktene som er gjennomgått i dette avsnittet kan knyttes til en generell forståelse av dannelse, da man bygger toleranse og respekt for medelevers og romankarakterers perspektiv. Didaktisk arbeid med *Bienes historie* åpner også for en kosmopolisk dannelse, der globale utfordringer kan snakkes om uten at man er bundet av geografiske grenser. Det kan bidra til global samhandling og globalt medborgerskap. Ved at vi blir kjent med personer fra flere deler av verden til ulike tider, kan vi gjennom skjønnlitteraturen sette oss inn i deres perspektiv, og se lengre enn vår egen verden og utvikle horisonten vår. Selv om vi ikke er sammen med noen fra en annen kultur kan vi gjennom kritisk refleksjon utvikle både global samhandling og globalt medborgerskap.

Møtet mellom bærekraftdidaktikk og fremmedpråksdidaktikk inviterer til refleksjon og kritisk tenkning gjennom perspektivflytting for å bli bedre kjent med sine egne perspektiver i møtet med andre. Dette kan være utfordrende når man starter å lære et fremmedspråk, og derfor er det viktig at læreren tar bevisste valg angående hva som skal foregå på målspråket og hva man kan bruke morsmålet til. Siden *Bienes historie* er oversatt til rumensk er det gode muligheter for å bruke begge språkene parallelt (Dypedahl & Vold, 2019, s. 122).

Avsluttende refleksjoner

Bienes historie er en rik roman som åpner for mange muligheter til å jobbe med tekst, språk, bærekraftproblematikk og studentens perspektiver på eget liv og på verden han/hun lever i. Ved å møte nye perspektiver utvider studentene sin horisont, og vil bli bedre rusta til å bruke kritisk tenkning i møtet med bærekraftproblemstillinger også utenfor universitetet. Studenten vil kunne sammenlikne kulturer, bli bevisst hvordan språk brukes for å konstruere virkeligheter, og bli bedre i et fremmedspråk som vil gi bedre forutsetninger for global kommunikasjon for et tema som er relevant for alle uavhengig av hvor på kloden man bor. Videre mener jeg det hadde vært svært interessant å utforske rumenske studenters møte med norsk skjønnlitteratur, ved å gjøre empiriske kvalitative undersøkelser av didaktisk arbeid slik artikkelen belyser.

Litteratur

Curren R. & Metzger, E. (2017). *Living Well Now and in the Future. Why sustainability Matters*. The MIT Press

Dypedahl, M. & Bøhn, H. (2017). Veien til interkulturell kompetanse. (2. utg). Bergen: Fagbokforlaget.

Dypedahl, M. & Vold. E. T. (2019). Interkulturell kompetanse gjennom engelsk og fremmedspråk – et bidrag til bærekraftdidaktikk.I: Kvamme, O. A. & Sæther, E. (red.), *Bærekraftdidaktikk*. Bergen: Fagbokforlaget. (s. 61-75).

Facione, P. (1990) Critical Thinking: A Statement of Expert Consensus for Purposes of Educational Assessment and Instruction: Executive Summary. San Jose: CA Academic Press.

Facione, P. (2015). Critical Thinking: What It Is and Why It Counts. Insight AssessmentFerrer, M., Jøsok, E., Ryen, E., Wetlesen, A. & Aas, P. A. (2019). Hva er kritisk tenkning i samfunnsfag? I M. Ferrer & A. Wetlesen (Red.), *Kritisk tenkning i samfunnsfag* (s. 11- 29). Oslo: Universitetsforlaget.

Fjellheim, F. (2021). Klimaaksjon/Norwegian writer´s climate campaign // NWCC (nettside). Hentet 6.1.21, fra: https://forfatternesklimaaksjon.no/.

Freire, P. (2003(1974)). *De undertryktes pedagogikk*. Bokklubbens kulturbibliotek.

Hanssen, J. A. (2014). The empathetic reader Reader-response in the classroom. I: Blå, B. H. & Pettersen, K. D. (red.), *Fokus på språk: Lesing som grunnleggende ferdighet i engelsk og fremmedspråk.* Hentet Hentet 4.1.21 fra: https://www.hiof.no/fss/sprakvalg/fokus-pa-sprak/fullstendig-publikasjonsliste/2014/fps32_nett_korrigert.pdf.

Heimark, G. (2007). Fagdidaktikk og fremmedspråksdidaktikk. Et forsøk på å plassere 2. fremmedspråk i et fagdidaktisk perspektiv.1. Acta Didactica Norge. 1. 15. 10.5617/adno.4777.

Hvistendahl, R. (2000). *«Så langt 'vår' dikting tenner sinn i brann»: en studie av fire minoritetsspråklige elevers arbeid med norsk litteratur fra perioden 1860-1900* (Doktoravhandling). Oslo: Universitetet i Oslo.

Kim, M.-Y & Wilkinson, I. (2019). What is dialogic teaching? Constructing, deconstructing, and reconstructing a pedagogy of classroom talk. *Learning Culture and Social Interaction. 21*. 70-86. 10.1016/j.lcsi.2019.02.003.

Kvamme, O. A. & Sæther, E. (2019). Bærekraftdidaktikk – spenninger og sammenhenger. I: Kvamme, O. A. & Sæther, E. (red.), *Bærekraftdidaktikk*. Bergen: Fagbokforlaget. (s. 15-40)
Lim, L. (2016). *Knowledge, control and critical thinking in Singapore: State ideology and the politics of pedagogic recontextualization*. London: Routledge.
Luke, A. (2012). Critical Literacy: Foundational Notes. Theory Into Practice. 51. 4-11. Doi: 10.1080/00405841.2012.636324.
Lunde, M. (2015). *Bienes historie*. Olso: Aschehoug.
Norsk litteraturfestival (2020, 4. juni). *Bjørnsonsamtalen – Maja Lunde og Kari Slaatsveen* (video). Hentet 6.1.21 YouTube: fra https://www.youtube.com/watch?v=IXGmKipI5JE.
NTB (2019). Svart år for europeiske birøktere. *Aftenposten*. 6.10.19, hentet: 31.12.20, fra: https://www.aftenposten.no/okonomi/i/qLE641/svart-aar-for-europeiske-biroektere.
Ongstad, S. (2004). *Språk, kommunikasjon og didaktikk: Norsk som flerfaglig og fagdidaktisk ressurs*. Bergen: Fagbokforlaget.
Rødnes, K. A. (2019). Skjønnlitteratur og bærekraft – et bidrag fra norskfaget. I: Kvamme, O. A. & Sæther, E. (red.), *Bærekraftdidaktikk*. Bergen: Fagbokforlaget. (s. 61-75).
Sjøberg, S. (2001). Innledning: Skole, kunnskap, fag. I: Sjøberg, S. (Red.). Fagdebatikk: fagdidaktisk innføring i sentraleskolefag. Oslo: Gyldendal akademisk.
Sporstøl, E. (2019). Bærekraftig utvikling. *FN Sambandet*. Hentet 6.1.21, fra https://www.fn.no/tema/fattigdom/baerekraftig-utvikling.
Verdenskommisjonen for miljø og utvikling. (1987). *Vår felles framtid.* Oslo: Tiden Norsk Forlag.
Vetlesen, A. J. (2020). Klimasaken har plass til både brølende tenåringer og tykke bøker om systemteori: Sigurd Tenningen slurver i sin kritikk av miljøetikken. *Morgenbladet*, 3.8.20. Hentet: 6.1.21, fra https://morgenbladet.no/ideer/2020/07/klimasaken-har-plass-til-bade-brolende-tenaringer-og-tykke-boker-om-systemteori.
Veum A. & K. Skovholt (2020). Kritisk literacy i klasserommet. Oslo: Universitetsforlaget.
Vykotskij, L. (2001). *Tenkning og tale*. Oslo: Gyldendal Akademisk.

DIDAKTISK BRUK AV MIKROHISTORIE

Tor Einar SÆTHER[1] og Anne Margrethe WESSEL[2]

Abstrakt. Didaktisk bruk av mikrohistorie. I artikkelen kommer vi først litt inn på revisjonen av læreplanen i norsk for voksne innvandrere og går inn på hva siktemålet er. Vi tar spesielt for oss den delen av andrespråksundervisningen som går under betegnelsen samfunnskunnskap, men vi problematiserer også kulturformidlingen på et generelt grunnlag. Vi argumenterer for at mikrohistoriske tekster kan være godt egnet til å trenge inn i samfunnsmessige og menneskelige problemstillinger, og ikke minst for «å gi liv til» historien. Vi presenterer både noen mikroshistoriske tekster og oppgaver som kan knyttes til disse. Vi kommer også med forslag til skjønnlitterære tekster og filmer som kan knyttes til de mikrohistoriske tekstene.

Nøkkelord: *revisjon av læreplan; samfunnsorientering; fordypning; kulturformidling; mikrohistorie; didaktikk.*

Høsten 2021 kommer det en revisjon av læreplan i norsk og samfunnskunnskap for voksne innvandrere[3]. Er det interessant å forholde seg til de endringene som skjer i fagplaner når vi skal undervise elever i norsk som andrespråk fra mellomnivå til høyere nivå (B1, B2, C1), som er vårt fokusområde? Lærere i norsk som andrespråk blir involvert i endringene i større eller mindre grad fordi lærebøkene representerer tolkninger av læreplanen, som igjen farger lærerens undervisning. Men uavhengig av forandringer i læreplaner og justeringer i forhold til dette, endrer mange lærere i liten grad undervisningspraksisen sin. Fremdeles er det slik at de fleste i stor grad lar seg styre av lærebøkenes innhold og metodikk. I denne artikkelen ønsker vi å vise en alternativ måte å arbeide med innholdet i undervisningen på, spesielt i samfunns- og kulturtilnærmingen.

Målet for den nye planen er at den skal være fleksibel og lett å tilpasse, slik at deltakere lettere kan kombinere norskopplæring med praksis, arbeid og formell utdanning, og dermed oppnå en varig tilknytning til arbeidslivet (§ 1, integreringsloven). Vi ser at læreplanen tydeligere enn før retter seg mot flyktninger med liten skolebakgrunn, og innholdet i undervisningen styres dermed av et *tenkt* behov hos denne målgruppen. Et viktig mål for språkinnlæreren er ut fra dette å lære *om* Norge, de skal gis "nyttig" informasjon, en slags førstehjelp, om hvilke formelle og kanskje uformelle lover og regler som gjelder, faktakunnskap om samfunnet og utvalgte deler av vår kulturhistorie. Samfunnsorienteringen er i stor grad av beskrivende eller oppskriftsmessig karakter, noe som lett kan gjøre innholdet overfladisk. Læreren må altså så fort som råd er, utstyre innvandrerne med den kunnskapen de trenger for å fungere på en adekvat måte i det norske samfunnet. Virkeligheten framstilles som noe som er gitt en gang for alle, og som det er lærerens oppgave å formidle i avgrensede læringsenheter. I tillegg er livet som utspiller seg i lærebøker og annet undervisningsmateriell, i overveiende grad befolket av veltilpassede mennesker. Det er med andre ord en idealisert versjon av virkeligheten vi møter, der konflikter stort sett er fraværende.

Det er ikke vår hensikt å påstå at det ikke kan være nyttig å få en viss oversikt over ulike samfunnsordninger. Men overflatekunnskap er ikke tilstrekkelig dersom målet er å fremme en dypere kulturforståelse. Et slikt mål blir uttalt i læreplanen, men blir ofte ikke tatt tilstrekkelig hensyn til i undervisningen, heller ikke når begynnernivå er passert. Dette gjør også undervisningen mindre tilpasset innlærere med akademisk bakgrunn og mindre relevant for norskstudenter på utenlandske universiteter og andre læresteder i utlandet, der mange ikke har noen intensjon om å bosette seg i Norge.

Slik vi ser det, bør undervisningen innby til kritisk tenkning og refleksjon, for eksempel om historiske forhold. Med andre ord bør vi finne fram til læremateriell og fokusområder som kan bidra til at andrespråksinnlæreren kan få en dypere innsikt i det kulturelle mangfoldet, og som på samme tid kan bidra til å gjøre læringsprosessen inspirerende og motiverende.

Det bør også være et mål å fremme en forståelse for målspråkskulturens sosiale koder og uskrevne regler. Ved å fokusere på personer, virkelige eller fiktive, som på en eller annen måte "går mot strømmen", og

---

[1] Trondheim voksenopplæringssenter/International Summer School UiO. Andre- og fremmedspråksdidaktikk. Valg av innhold i undervisningen. Kulturformidling.

[2] Trondheim voksenopplæringssenter. Andre- og fremmedspråksdidaktikk. Valg av innhold i undervisningen. Kulturformidling.

[3] Her fokuserer vi ikke på det obligatoriske kurset i samfunnskunnskap, men på den samfunnsinformasjonen som framgår av læreplanen i norsk for voksne innvandrere, og som er en integrert del av de ulike læreverkene.

ved å se nærmere på de reaksjonene disse har blitt møtt med, kan vi bidra til å fremme en forståelse for «den tause kunnskapen», det vil si den typen kunnskap som vi sjelden snakker om, men tar for gitt. Det er slik verden er. Disse uskrevne reglene kan være vanskelig å få øye på for mennesker med en annen forståelseshorisont.

Det er også interessant å se ulike samfunnsmessige fenomener i et historisk perspektiv; for å belyse at det som er gyldig i dag, slett ikke trengte å være gyldig for ti, femti eller hundre år siden, og at det som er avvikende i vårt samfunn i dag, kan være det normale for mennesker med en annen kulturell tilhørighet. For eksempel var det vanlig at foreldre valgte ektefelle for barna sine i Norge i tidligere tider. For mange innvandrere er det fortsatt slik at foreldrene finner en livsledsager til datteren eller sønnen sin. Denne problemstillingen kommer tydelig fram i filmen "Hva vil folk si?" (2017).

Kultur

Kulturbegrepet er flyktig og dynamisk. Å definere kultur blir nesten som å prøve å gripe lufta og finne ut at den er overalt, bortsett fra i ens egne hender. Tar vi utgangspunkt i at "kulturen" er lite håndgripelig, og at den ikke lar seg presentere i avgrensede læringsenheter i en lærebok, vil en naturlig konsekvens være å argumentere for en induktiv tilnærming. Det innebærer at vår oppgave som lærere bør være å legge til rette for aktiv involvering og utforskning hos elevene eller studentene. I stedet for å presentere en ferdig bygget legomodell, kan innlærerne finne fram til brikker som de selv kan sette sammen, og det er da viktig å holde fast ved at det ikke finnes bare én måte å sette sammen brikkene på, det finnes ikke *en riktig løsning.* Målet er ikke at innlærerne sitter tilbake med "svaret" på hvordan ting var eller er, men kanskje med en forestilling om hvordan det kan ha vært eller kan være.

Kramsch (1993) understreker at kultur ikke er en femte ferdighet, men at det er variasjon, forskjell og en potensiell kilde til konflikt. Kjønn, etnisk og geografisk tilhørighet, utdanning og livserfaring er eksempler på faktorer som kan påvirke hvordan vi uttrykker oss, hvilke interesseområder vi har, og hvordan vi tolker det vi leser, ser eller hører.

Kulturen er i stadig endring, og det er viktig å få fram dette dynamiske aspektet. De fleste tekstbøker i norsk som andrespråk presenterer en oversikt over norsk historie, både i kapitlene som omhandler norsk historie direkte, og i andre kapitler, for eksempel om skolen og om velferdsstaten. Etter vårt syn kan en mikrohistorisk tilnærming være et vel så fruktbart utgangspunkt for å fremme innsikt i historiske forhold.

Hva er mikrohistorie?

Mikrohistorien er en av mange retninger innenfor den 'nye' kulturhistorien der "det levde livet" står i sentrum. Innenfor en slik tilnærming er det enkeltmennesker og små enheter det fokuseres på. Det kan dreie seg om et lokalsamfunn eller en gruppe mennesker, beboerne i en bygning, eller en spesiell hendelse eller episode.

Mikrohistorien ble i stor grad kjent og populær gjennom noen epokegjørende bøker fra 1970- og 80-tallet. Den italienske historikeren Carlo Ginzburg skrev om verdenssynet til en møller i Nord-Italia på 1500-tallet, (Ginzburg, 1976/1980). Emmanuel Le Roy skrev om befolkningen i den franske landsbyen Montaillou i Pyreneene under inkvisisjonen 1294 til 1324 (Le Roy, 1980).

Imidlertid har mikrohistorien møtt mye kritikk, særlig på grunn av koblingen til "den store historien". Det har blitt reist spørsmål ved hvor relevant slike mindre historier er for å forstå hva som *egentlig* hendte.

Mikrohistorisk forskning gir ikke noe grunnlag for å trekke slutninger om "den store historien", men den kan skape nysgjerrighet og undring (også) i forhold til makrohistorien, og forhåpentligvis et ønske om å finne ut mer. Å krympe det historiske rommet og stille enkeltindivider og grupper eller spesielle hendelser i forgrunnen, gjør det mulig å se den historiske virkelighetens mangfold og kompleksitet. Dette kan gi innlæreren et innblikk i hvordan ulike mennesker har innrettet seg gjennom tidene, hvordan livet har artet seg, hvilke prioriteringer som har blitt gjort, og på hvilket grunnlag.

Den russiske filosofen og litteraturviteren Bakhtin (1895 - 1975) framhever dialogens funksjon når det gjelder å åpne for spørsmål og refleksjoner. De mange "enkeltstemmene", eller de mange ulike perspektivene som blir satt sammen, skaper en diversitet som gjør at vi må forholde oss til ulike måter å se den samme hendelsen eller det samme fenomenet på. Bakhtin henter sine eksempler fra litteraturen, men hans forståelse kan overføres til bruk av en polyfon tilnærming innenfor historisk forskning. Vi kan ikke på grunnlag av enkelthistorier eller enkeltmenneskers livsløp trekke slutninger på makronivå, men reflektere over hva som

kan være årsaken eller årsakene til at mennesker har gjort ulike valg, eller til at livet har tatt den vendingen det har tatt.

Det må imidlertid understrekes at mikrohistorien også legger vekt på “agency”, det vil si hvert enkelt menneskes mulighet til å ta egne valg og foreta egne prioriteringer, og at disse valgene ikke nødvendigvis kan relateres til ytre faktorer, men kan være motivert utfra indre, personlige egenskaper og faktorer.

Mikrohistorien handler i stor grad om å prøve å trenge inn i menneskers tenkning eller mentalitet og i de kollektive forestillingene vi deler. Det er imidlertid viktig å understreke at det på langt nær er alle holdningene vi har, tingene vi gjør, eller valgene vi tar, som kan relateres til felles kulturbakgrunn. Det er likevel slik at mange av forestillingene vi har, er kollektive. De aller fleste med bakgrunn i norsk kultur har for eksempel noen forestillinger om hva som er greit, og hva som ikke er greit å gjøre i forhold til barn, for eksempel at det ikke er akseptabelt å bruke fysisk makt. Slik har det ikke alltid vært. Når det gjelder synet på hva som er “god barneoppdragelse”, vil det imidlertid være ulike oppfatninger, og det er en rekke faktorer som avgjør hvordan hver enkelt forholder seg til egne og andres barn.

For mikrohistorikeren er det viktig å kjenne den historiske konteksten som forskningsobjektet eller forskningsobjektene inngår i. For en person som befinner seg i en læringssituasjon, kan vi til en viss grad tenke omvendt. Her kan vi starte med eksemplet eller eksemplene og reflektere over disse. Resultatet kan være at man sitter tilbake med mange ubesvarte spørsmål som man kan prøve finne mulige forklaringer på. Det kan også resultere i et behov for å lese seg opp på “den store historien*”*.

Meningsfokuserende aktivitet

Prabhu (1987) deler meningsfokuserende aktiviteter i klasserommet inn i tre kategorier; “information-gap activities”, “reasoning - gap activities” og “opinion - gap activities”. Førstnevnte går ut på å overføre gitt informasjon fra en person til en eller flere andre. I vår sammenheng er oppgavetypen “reasoning-gap activity” mest aktuell. Denne oppgavetypen innebærer at elevene eller studentene har til oppgave å rekonstruere et hendelsesforløp, og kanskje finne et mønster, med utgangspunkt i tekster, tabeller, bilder, korrespondanse, intervjuer eller annet kildemateriale.

Som et eksempel kan vi bruke temaet ‘barn og barndom’. Det er sjelden det blir fokusert eksplisitt på barn og barndomskultur i historiebøkene. Når barn opptrer i sosiale og demografiske studier, er det stort sett som sifre i tabeller over for eksempel barnedødelighet. Hvordan livsvilkårene til barn faktisk var, og hvordan barndommen har artet seg i ulike tidsperioder, finnes det imidlertid ikke så mye kunnskap om. Gjennom å studere bilder, kan vi avdekke litt av barnas skjulte historie. Gjennom å studere skolehistorien, for eksempel i form av tabeller over fag og timefordeling i skolen i et historisk perspektiv, kan vi få en forestilling om hvilke tanker som lå bak de prioriteringene som ble gjort. Det er grunn til å tro at skolehverdagen er den delen av barnas hverdag det finnes mest informasjon om. Det er også mange skjønnlitterære forfattere som har skrevet om skoletiden, og selv om det da dreier seg om fiksjon, kan disse tekstene gi et inntrykk av hvordan skolehverdagen kan ha vært. Skole og skolegang er dessuten noe de aller fleste har et forhold til, og som dermed kan være et godt utgangspunkt for kommunikasjon, og for å benytte den oppgavetypen som hos Prabhu, går under benevnelsen “opinion-gap activity”. Her er ingen svar gitt. Det dreier seg rett og slett om meningsutveksling og utveksling av erfaringer og innsikt. Etter vårt syn er disse aktivitetene bedre egnet til å fremme aktiv fordypning og engasjement enn faktatekster med spørsmål som kun krever reproduktive svar eller konstruerte lærebokteksterom fiktive personer.

Eksempler på mikrohistorisk forskning

Videre i artikkelen vil vi presentere noen eksempler på mikrohistoriske studier som kan danne utgangspunkt for didaktisk arbeid. Den mikrohistoriske teksten kan også åpne dører for andre typer tekster, både saktekster, skjønnlitterære tekster og multimodale tekster, eldre og nyere. Vi kommer også med noen forslag til oppgaver som kan gi ulike innfallsvinkler til tekstene. Til sist presenterer vi noen tekstforslag og lenker til nyttige nettportaler.

Fru Muus’ klage

Historiker og forfatter Bodil Stenseth (2019) har tatt for seg en skandale som rystet det norske Amerika omkring 1880. Med utgangspunkt i brev og avisutklipp har Stenseth gjengitt dramaet som utspilte seg mellom ektefellene Bernt og Oline Muus.

Da prestekona Oline Muus arvet 4000 dollar etter sine avdøde foreldre, opplevde hun at mannen hennes, pastor Bernt Muus, insisterte på å disponere pengene. Ekteparet Muus var fortsatt norske statsborgere, og ifølge norsk lov hadde en kvinne ingen individuelle rettigheter i ekteskapet. Den gjeldende loven i Minnesota, "Married Womens Property Act", ga imidlertid gifte kvinner rett til å disponere arv som tilkom dem.

Oline bestemte seg for å ta saken til retten. Her fortalte hun om de tyranniske forholdene hun hadde levd under på prestegården. Det kom fram at pastoren hadde nektet henne det meste. Hun fikk ikke nok penger til mat til seg og barna, eller til oppvarming av huset, og hun fikk ikke penger til legehjelp da hun to ganger brakk beinet. Ekteskapskonflikten ble utspilt for åpen scene i "det norske Amerika".

Bjørnstjerne Bjørnson, som oppholdt seg i Minnesota på denne tiden, var ikke særlig positivt innstilt til Oline og den saken hun førte, og i brev til kona Karoline omtalte han Oline Muus som "et bjergtrold". Marcus Thrane skrev librettoen til en komisk opera: *"Holden"* eller *"Vær tålmodig"*, der Oline blir framstilt som en ibsensk Nora. Familiekonflikten endte imidlertid med at Oline Muus fikk både penger og skilsmisse.

Forslag til oppgaver

- Hvilken stilling hadde kvinnen i ekteskapet på slutten av 1800-tallet i henholdsvis Norge og USA?
- Drøft parallellen til Ibsens Nora i "Et dukkehjem".
- Var situasjonen til Ibsens Nora typisk for kvinner i borgerlige familier i den aktuelle tidsperioden? Diskuter.
- Hvordan var hverdagen forskjellig for kvinner fra ulike sosiale grupper?
- Bjørnstjerne Bjørnson hadde sterke meninger om Oline. Hva kan være bakgrunnen for det?
- Kan du finne eksempler fra norsk skjønnlitteratur som kan si noe om kvinners situasjon i denne perioden?
- Hvordan forholdt det seg med kvinners arverett i Norge rundt 1880? I dag har norske kvinner full arverett på linje med menn. Hva med odelsretten? Hvordan er det med kvinners arverett i andre deler av verden?

Fredrikke Tønder Olsen (1856-1931)

Historikeren Dagrunn Grønbech (2019) har skrevet historien om Fredrikke Tønder Olsen (1856-1931), som var en av hovedstadens mest suksessrike forretningskvinner på begynnelsen av 1900-tallet.

Hun ble født på et lite handelssted på Helgelandskysten. Som barn viste hun stor interesse for tegning, malerkunst og litteratur. Som ung jente leste hun "Amtmannens døtre" i skjul på mørkeloftet sammen med noen venninner, og i fellesskap besluttet de at de aldri skulle gifte seg. Fredrikke levde et fascinerende og spennende liv til tross for sine handikap som svaksynt og hørselshemmet. En tid var hun gravørlærling i Kristiania, men måtte gi opp dette på grunn av synet. Hun dro tilbake til hjemplassen og fikk jobb som forsikringsagent. Fredrikke Tønder Olsen var faktisk den første nordiske, kvinnelige forsikringsagenten. Hun var kjent som en dyktig agent, men etter sju år måtte hun oppgi dette arbeidet grunnet dårlig syn. Da reiste hun til Kristiania og etablerte et agentur for produkter fra Nordland, som saltet sild, røkt laks, ryper og molter. Her oppsto behovet for transport av varer, og dette ble begynnelsen på landets første transportbyrå, Kristiania Viserguttkontor, etablert i 1894. På det meste hadde hun 200 ansatte. I administrasjonen ansatte hun bare kvinner. Hun var kjent som en dyktig og framtidsrettet bedriftsleder, og viste stor omsorg for sine ansatte. Når viseguttene ikke hadde oppdrag, var de på kontoret hvor Fredrikke serverte varm sjokolade og leste eventyr. Som den første bedrift i Norge innførte hun vinterferie for sine ansatte og utbetalte familietillegg.

Hun var en aktiv kvinnesakskvinne og stilte gratis leseværelse for kvinner, inspirerte dem til utdanning og hjalp dem med litteratur. Etter sin død ble hun hedret av Norges fremste kvinnesakskvinner. Blant annet er det reist en bauta over henne på Vår Frelsers Gravlund i Oslo.

Fredrikke Tønder Olsen regnes som en særpreget og aktiv kvinne, viljesterk, målbevisst, opptatt av rettferdighet og likhet mellom kjønnene. Hun ga aldri opp og hadde som motto: «Er du halt, er du lam, har du vilje, kjem du fram».

Forslag til oppgaver

- Fredrikkes mor hadde gjemt Camilla Colletts roman "Amtmannens døtre" blant annet for at ikke Fredrikke skulle lese den. Hva tror du var årsaken til det? Finn ut noe om hvordan "Amtmannens døtre" ble mottatt i sin samtid.
- Fredrikke kom fra en velstående familie på et lite handelssted i Nordland. Finn ut hva familien hennes levde av i Kopardal på Løkta i Helgeland.
- På Vår Frelsers Gravlund i Oslo er mange kjente nordmenn gravlagt, både i æreslunden, og også andre steder. Man kan få et godt innblikk i Norges kulturhistorie ved å rusle en tur her. Søk på kirkegården og finn kjente personer. Levde noen av disse personene på samme tid som Fredrikke Tønder Olsen? Tror du disse personene hadde noe med hverandre å gjøre? Gå til kilder og fortell.
- Historien om hvordan Inger Ellen Nicolaisen fra Misvær utenfor Bodø gikk fra å være en blakk alenemor til å eie et av Europas største frisørkonsern, er fascinerende. Tittelen på Signe Tynnings bok om Nicolaisen er «Det skulle ikke vært mulig» (2019). Utgangspunktet for Nicolaisen var svært vanskelig med en far som drakk og en mor som var lite til stede. Inger Ellen Nicolaisen hadde med andre ord en vanskelig start på livet. Kanskje kan et vanskelig utgangspunkt motivere et menneske til å komme seg fram i livet. Diskutere dette. Kjenner du til personer som har lignende historier?
- «Medienes stakkarsliggjøring av innvandrere har bidratt til at folk blir positivt overrasket når de møter en kompetent innvandrer». Det sier Avtar Jasser, gründer, adm.dir. og eier i Catalyst One. Jasser er en av ti innvandrere som er kåret til rollemodeller – for innvandrere og andre nordmenn. Det de har felles, er at de ikke fokuserer på problemene, men mulighetene. Mange innvandrere har gjort karriere i norsk arbeidsliv, og flere av dem har startet sin egen bedrift. Hvilke faktorer anser du som de viktigste for å komme inn i arbeidslivet?
  Mange innvandrere kommer fra en kultur der det er lav terskel for gründervirksonhet. Hva skal til for å starte sin egen bedrift i Norge?

Livet i Flæsen

Det er historikeren Dagrunn Grønbech som har skrevet om Fredrikke Tønder-Olsen (2019). Hun har også skrevet om en familie i samme område, som levde et helt annet liv enn kvinnen som startet Norges første transportbyrå. Det var på begynnelsen av 1900-tallet Petter og Martine Olsen og familien valgte å bosette seg på øya Heimlandet. Denne øya ligger i Flæsen, en øygruppe ytterst på Helgelandskysten, i et havområde nordvest i Vega. Dette området er en del av UNESCOs verdensarv på grunn av fiskerbondekulturen og på grunn av røktingen av ærfuglen. Det var så værhardt at husene måtte barduneres for å unngå at vinterstormene blåste dem på sjøen. På det skrinne jordsmonnet mellom bergknattene kunne familien dyrke poteter, i tillegg til at det her fantes nok gress til vinterfôr for familiens sauer og den ene kua de hadde.

På denne værutsatte øya bodde familien fram til 1942. Etter at Petter Olsen døde, forlot sønnen Ole og kona hans, Borghild, å forlate øya. Alle de ni barna deres valgte andre karriereveier enn livet som fiskerbonde.

Familiens flytting var typisk for den avfolkningen av distrikts-Norge som fant sted etter krigen til fordel for sentrumsvekst. Sentralisering og industrialisering ble et viktig mål i Norge etter krigen, og tradisjonelle næringsveier som i stor grad bygde på naturalhushold, ble betraktet som lite lønnsomt og ble søkt avviklet, blant annet gjennom statlige fraflyttingsbidrag.

Ett av spørsmålene Dagrunn Grønbech stiller, er hvordan det var å leve på et så krevende og avgrenset sted, milevis fra naboer og med lang sjøvei til butikk, skole og doktor. Det var fisket som var viktigst, men ærfuglen ble også utnyttet som en viktig ressurs, for salg av dun. Ut fra muntlige beretninger og skriftlige kilder om familiens liv fra første halvdel av 1900-tallet, virker det, ifølge Grønbech, som om familien fant seg til rette på hjemplassen og trivdes godt.

Historien om familien i Flæsen er godt egnet til å illustrere hvordan vi kan se "det store i det lille". Livet til familien var svært krevende, men ikke enestående. Mange livnærte seg som fiskerbønder i denne perioden, og naturalhushold var mange steder det normale. Fraflytting og sentralisering var også en generell tendens i etterkrigssamfunnet.

Didaktisk kan historien om familien i Flæsen brukes som innfallsvinkel til å belyse kystkulturen både i et historisk perspektiv og i dag. Det vil også være naturlig å fokusere på sentrum/periferi-problematikken i det norske samfunnet og på politiske skillelinjer i denne sammenhengen.

Mange kommuner rammes av fraflytting, et faktum er at de fleste unge trekkes mot tettsteder og byer. Men man har også opplevde at flere av de fraflyttede områdene igjen har blitt bosatt av personer fra tett befolkede områder i EØS-land. Flere kommuner har gått aktivt inn for å rekruttere folk, for eksempel fra Nederland.

Et interessant fokusområde er storhetstiden for de såkalte nessekongene på nordnorske handelssteder, som fant sted fra siste halvdel av 1800-tallet og fram til 1910. Nessekongene er beskrevet både i historiebøkene og i skjønnlitteraturen. Det er sannsynlig at miljøet i beretningen om væreier Mack på Sirilund, hos Hamsun, er hentet fra Kjerringøy nord for Bodø, der den virkelige væreieren, som het Zahl, hersket. Det var væreierne som "eide" fiskerbøndene. En aktuell oppgave er å finne informasjon om de nordnorske handelsstedene og væreiersystemet, og om handelen som ble drevet fra disse stedene.

En hyllest til fiskerbonden

I tidsskriftet Minerva (2017) kommer høyrepolitiker og rådgiver for Civita Mats Kirkebirkeland med en hyllest til fiskerbonden. Etter hans syn er det en tragedie at det var den trauste, innadvendte, trangsynte og bunadskledde innlandsbonden som endte opp som selve symbolet på erkenordmannen. Dette mener han gjorde oss til et innesluttet folkeslag. Han hevder at det myteskapte likhetstegnet mellom innlands- og fjellbonden og nordmannen har fått en enorm innvirkning på norsk kultur, og at det fortsatt preger det norske samfunnet.

Det Kirkebirkeland først og fremst ønsker, er å hylle den glemte norske fiskerbonden. Den viktigste kulturelle arven fra fiskerbonden hevder han er risikovilligheten. Fordi gårdene langs norskekysten var karrige og arealfattige, måtte kystbefolkningen søke andre leveveier, særlig fiske, men også håndverk og annen næringsvirksomhet. Dette gjorde kystbefolkningen til et handelsfolk, noe som igjen skapte en europeisk handelskultur. Den norske fiskerbondekulturen brakte ifølge Kirkebirkeland også med seg europeiske impulser og europeiske innvandrere tilbake til Norge. Dersom det var fiskerbonden som hadde endt opp som nasjonalt symbol, er det etter Kirkebirkelands oppfatning ikke usannsynlig at vi hadde vært medlem av EU i dag. I stedet, hevder han, er vi blitt et innesluttet folkeslag med mindreverdighets-komplekser overfor vår egen kultur.

Forslag til oppgaver

- Diskuter påstandene som Mats Kirkebirkeland setter fram.
- Kirkebirkeland hevder at myten om den norske bonden til dels ble skapt i den litterære selskapsklubben Norske Selskab - stiftet av norske studenter i København på slutten av 1700-tallet – som sto sentralt i den norske uavhengighetskampen på begynnelsen av 1800-tallet. For å finne fram til de nye nasjonalsymbolene og nasjonalfølelsen, gikk man til den delen av den eksisterende kulturen som skilte seg mest mulig både fra Danmark og Europa. Den åpne kyst-, fiske- og handelskulturen ble derfor forkastet til fordel for den innesluttede fjell- og innlandsbonden. Finn informasjon om Norske Selskab i København og om nasjonsbyggingen på 1800-tallet.
- Var nasjonalromantikken i Norge annerledes enn i andre europeiske land, eventuelt på hvilken måte og hvorfor?
- Nasjonalisme. Hva er nasjonalisme? Pek på positive og negative sider ved nasjonalismen. På hvilken måte kommer nasjonalismen til uttrykk i Europa i dag? Se nasjonalismen i et historisk perspektiv.

Sigurd Hoel: *En dag i oktober*

I Sigurd Hoels roman *En dag i oktober* (1931) møter vi aviskona som går inn porten i en bygård på Oslos vestkant.

> Det var bare en oppgang, innerst i porten til høyre, like inne ved gårdsplassen. Men først gikk hun helt inn, svingte til venstre og stakk avisen inn gjennom sprekken i døren til vaktmester Andersen. Hun hørte det snorket tungt der inne - han var vel full igjen nå da, Andersen. Kors, nå kom regnskura [s 11]

> [...] Hun slapp et nummer utenfor døren til Th. Hammer, grosserer, sort skrift på hvitt porselen, det luktet rype, noen hadde det godt, rype til hverdags, og grossereren selv så smellfeit og flott bestandig, med sigar i kjeften og frua fin som ei dokke i et butikkvindu, og luktende lang lei. [s 12]

I biografien *Sigurd Hoel - Et nærbilde* (1991) framholder biografen Øystein Rottem at Hoel gjennom livet i leiegården han beskrev, ønsket å gi et forminsket bilde av Oslo på det tidspunktet. Intensjonen var, ifølge Rottem, også å skrive en ekteskapsroman. Hoel hadde bestemt seg for å legge en bombe under det livsvarige monogamiet og blottlegge ekteskapets iboende faenskap. Problematikken ville han belyse dels gjennom et enkelt ektepar, dels gjennom en rekke familier med tilhold i samme leiegård.

Bodil Stenseth: Nr 13

I en viss forstand kan vi si at historikeren og forfatteren Bodil Stenseth (2010) inntar det samme perspektivet som aviskona hos Hoel når hun skriver om bygården Jacob Aalls gate 13. Denne bygården, som ble oppført i 1927, ligger på Majorstua på Oslos vestkant. Det er hun som "fører kamera", i det hun løfter taket av sin egen gård og zoomer inn på de ulike beboerne. I dette mikrosamfunnet får vi innblikk i hvordan hendelser i makrokosmos preger livet som utspiller seg i de ulike leilighetene. Gården har gjennom 80 år vært åsted for omskiftelige tenkemåter, familiemønstre, kjønnsroller og sosiale klasser.

Følgende utdrag er godt egnet til å illustrere hvordan "den store historien" kan gripe inn i livet til vanlige mennesker.

> [...] Harald Holms kontorsjefstilling gikk med i dragsuget av historiens største børskrakk på New York-børsen i 1929.
> Krisen hos familien Holm ble så alvorlig at Anne Sophie måtte be sine foreldre om durabelig støtte, enda hun etter fødselen hadde gjenopptatt arbeidet som pianolærerinne. I desember mottok hun kr 350 fra sin far og kr 250 fra sin mor. Men selv med dette tilskuddet på kr 600 hadde Anne Sophie ikke mye å rutte med til den forestående høytiden. Hun kjøpte riktignok julegaver, gikk til fotografen med datteren, bestilte svart/hvitt-kopier til kr 10 og skeiet ut med en juleløper til kr 1, men desto mer sparte hun inn på matinnkjøp. Den 23. desember kjøpte hun torsk til kr 1.65 og en beskjeden mengde nøtter og julegodterier. Den tredje julen i nr.13 hadde de verken gås eller ribbe. [s 109]

Skuespiller Blich er en av beboerne i nr 13 som foretar et personlig og uventet valg. Blich begynte sin yrkeskarriere som tannlege, men i 1896, i en alder av trettitre, bestemte han seg for å henge tannlegeboret på kroken, for å vie sitt liv til Thalia, med andre ord for å bli skuespiller. Etter hvert ble han en etablert og etterspurt skuespiller i hovedstaden. Inntektene var imidlertid så beskjedne, at familien Blich, som så mange andre, måtte ha losjerende.

> [...] Allerede samme høst begynte familien Blich med losjerende: Trettiseksårige Gunnar Johansen, som var Oslo-mann og tegner ved Norsk Hydro, hans tre år yngre hustru, Ingrid fra Kristiansand, og deres to døtre, Gerd på tre og Ruth på to år, begge født i Milwaukee, storbyen 130 kilometer nord for Chicago. Formodentlig hadde ekteparet forgjeves søkt lykken i Amerika. Tilbake i gamlelandet måtte familien, selv om husfar hadde arbeid, ta til takke med ett eller to værelser hos fremmede. [s 43-44]

I Stenseths bok blir vi gjort kjent med at cirka halvparten av familiene hadde tjenestepike. De andre brukte pikeværelset selv, eller leide det ut til losjerende. Tjenestepikene hadde lav lønn og lang arbeidsdag, mye lengre enn fabrikkarbeidersker, og avstanden mellom herskap og tjenere var stor.

Forslag til oppgaver

- Kjenner du til mennesker, virkelige eller fiktive, som har gjort dramatiske, utradisjonelle og kanskje uventede livsvalg? Hvilke reaksjoner har de blitt møtt med.
    - I Bjørnstjerne Bjørnsons roman *Fiskerjenten* (*1868*) møter vi Petra fra en småby på Nordvestlandet. Hun vikler seg inn i forhold til flere menn, noe som gjør at hun etter hvert flykter. I Bergen møter hun teaterkunsten for første gang. Dette blir skjellsettende for henne, og hun bestemmer seg for å bli skuespiller. Bjørnson ble engang spurt om hvem som var modell for fiskerjenten Petra og skal da ha svart: "Fiskerjenten, det er meg det". Hva tror du kan være bakgrunnen for at Bjørnson kommer med dette utsagnet? Filmen "Det største i verden" (2001) er forøvrig basert på romanen "Fiskerjenten" av Bjørnstjerne Bjørnson.
    - "Hus er samfunnets historie", sa daværende kulturminister Åse Kleveland i et foredrag på Byggedagene i Oslo i 1992. Hva tror du hun la i dette utsagnet? Er du enig? Fortell om en by eller et sted du kjenner, og om hvordan husene der forteller en historie.

    - Hva kunne være årsaken til at mange av de som emigrerte forlot det landet de hadde emigrert til?
- Finn ut noe om de sosiale og politiske forholdene i Norge i mellomkrigstiden og etter krigen.
- Tannlegefaget var nytt i 1880-årene, og kom fra Amerika. Finn informasjon om tannlegefagets utvikling, og om hva som førte til at det ble etablert som et eget fag.
- I dag har mange norske familier vaskehjelp hjemme. På 1950- og 60-tallet var dette lite utbredt. Finn fram til samfunnsmessige forklaringer på dette.

På flukt - Fortellingen om Sina og Betsy Ovedie

Amatørhistorikeren og skribenten Ragnar Kokkvoll, bosatt på Røros, ga i 2017 ut boka "På flukt - Fortellingen om Sina og Betsy Ovedie". I en liten notis i lokalavisa Fjell-Ljom fra oppunder jul 1895 fant Kokkvoll den hendelsen som ble utgangspunktet for to bøker. Notisen forteller om en ung kvinne som kom gående fra Hommelvika, opp Gauldalen, dalføret mellom Trondheim og Røros. Hun var i en desperat situasjon: Hun var høygravid. I et sommerfjøs på Nesvollen, ei lita grend i Ålen kommune, fødte hun ei lita jente. Under dramatiske omstendigheter ble mor og datter berget av folkene på en gård like ved.

Hva var det som gjorde at en høygravid kvinne la ut på en desperat vandring inn i den norske fjellheimen, uten å kjenne et menneske, midt på vinteren, nesten uten klær og mat? Hvem var hun, og hvordan gikk det med mor og barn?

Kvinnen het Sina Dale, og var født i 1867 i Rauma i Romsdalen, ikke langt fra Molde. Hun fikk sitt første barn, Kristian, da hun var 19 år og valgte å sette ham igjen hos mora. Deretter reiste hun til Ålesund for å skaffe seg arbeid som tjenestepike. Her fikk hun en datter med en gift frukthandler. Igjen måtte Sina forlate sitt barn. Deretter reiste hun til Hommelvik, litt nord for Trondheim. Her ble hun gravid for tredje gang, og hun fant ingen annen utvei enn å legge ut på en strabasiøs vandring oppover Gauldalen for å finne et sted å føde i skjul. Grunnen til at hun la ut på denne livsfarlige vandringen, var at hun etter datidas lover var i ferd med å bli en kriminell. Hun risikerte å bli satt i fengsel og fratatt barnet og dermed få sitt liv ødelagt.

Etter fødselen i sommerfjøset øverst i Ålen, tok livet en ny retning for Sina. Hun slo seg ned i bygda, og ble godt tatt vare på av lokalsamfunnet. Noen år senere giftet Sina seg med ålbyggen Ole Trøhaug. På grunn av de vanskelige tidene i Ålen, emigrerte familien til Canada. Der bosatte de seg i et norsk settlement på prærien i Saskatchewan (Kokkvoll 2020).

Kokkvoll setter historien om Sina og Betsy Ovedie inn i en større sammenheng. Ikke minst fokuserer han på den situasjonen ugifte mødre befant seg i. I 1842 vedtok Stortinget en ny kriminallov. Dersom man fikk tre barn utenfor ekteskap, ble det definert som en forbrytelse som kvalifiserte for fengselsstraff. Dette gjaldt både for kvinner og menn, men i praksis ble flest kvinner dømt. Loven var virksom fram til 1904.

Kvinnesaksforkjemperen Katti Anker Møller (1868 - 1945) spiller også en viktig rolle i boka. Som husfrue på Torsø gods ved Fredrikstad hadde Katti Anker Møller mange tjenestepiker i arbeid. Hun opplevde hvert år at en eller to av pikene kom "i omstendigheter", og erfarte hvor ulykkelige de ble. De fortalte at de ikke kunne reise hjem, at der var det mange nok fra før. Disse opplevelsene førte Katti Anker Møller inn i et varig engasjement for de ugifte mødrene. Hun gjorde en stor innsats for å endre de uverdige forholdene som ugifte mødre og deres barn levde under i datidas Norge. Hun var en viktig pådriver for å få gjennomslag i Stortinget for de castbergske barnelover i 1915. Lovene sidestilte barns rettigheter i og utenfor ekteskap, og ga fedrene større økonomisk ansvar.

Denne historien kan danne grunnlaget for lesning av Alexander Kiellands novelle "Karen" og Amalie Skrams novelle "Karens jul", som begge handler om den brutale skjebnen til to jenter som har havnet i "uløkka".

I perioden etter andre verdenskrig ble det adoptert bort flere norske barn enn noen gang før eller senere. Kvinner som ble gravide utenfor ekteskap, ble sviktet av barnefedre, egne foreldre og av det offentlige. Kvinnene måtte føde med et laken over hodet, og når barnet var født, ble det fjernet fra fødestua uten at moren fikk se det. Hun fikk heller ikke vite hvilket kjønn barnet hadde. Ugifte mødre ble behandlet på en mye dårligere måte enn gifte, for eksempel fikk de ikke smertestillende under fødselen (kvinnehistorie.no).

Forslag til oppgaver

- Finn informasjon om ugifte mødres situasjon og se det i et historisk perspektiv, både i Norge og i andre deler av verden.

- I dag fødes halvparten av norske barn utenfor ekteskap. Pek på mulige årsaker til dette.
- Skam og utenforskap er temaer som går igjen i litteraturen, filmer og TV-serier. Definer begrepene. Hva kunne skape skam og utenforskap i Norge for 100 år siden, og hva kan skape skam og utenforskap i Norge i dag?

Avslutning

Sentralt i fagfornyelsen i grunnskolen og videregående skole, som også den nye læreplanen i norsk og samfunnsfag for voksne innvandrere er inspirert av, inngår tverrfaglige temaer som "demokrati og medborgerskap" og "folkehelse og livsmestring". Vi finner også nevnt kjerneelementer som "demokratiforståelse og deltakelse", "individ og fellesskap" og "perspektivmangfold og kritisk tenkning".

Med nye krav om tverrfaglighet og dybdelæring mener vi at arbeid med mikrohistorie kan være til god hjelp. Vi kan flytte fokuset fra læreren og læreboka som formidler av kunnskap og oppnå å gjøre elevene mer delaktige i læringsprosessen. På denne måten kan vi også i større grad ta i bruk teknologiens muligheter.

Det er viktig å påpeke at vi er norskfilologer, ikke faghistorikere. Derfor har vi ikke hatt noen intensjon om å diskutere historievitenskapelige problemstillinger. Vårt siktemål har vært å argumentere for at mikrohistorisk materiale kan være et godt didaktisk utgangspunkt og et bidrag i diskusjonen om innholdet i andrespråksundervisningen.

Litteraturforslag

Bjørneboe, Jens (1955). *Jonas.*
Bjørnson, Bjørnstjerne (1868). *Fiskerjenten.*
Brantenberg, Gerd (1979) *Sangen om St. Croix.*
Christensen, Lars Saabye (1991) *Beatles*
Helgesen, Petra J. (10.08.2020). "Ibsens Nora måtte velge: Skulle hun være mor eller menneske? Artikkel i *Periskop*
Hertz, Nancy (25.4.2016). *"Vi er de skamløse arabiske jentene, og vår tid begynner nå".* Kronikk i *Aftenposten.*
Jacobsen, Roy (1991) *Seierherrene.*
Kielland, Alexander (1883) *Gift*.
Kielland, Alexander (1882) "Karen" fra *To Noveletter.*
Kirkebirkeland, Mats A. (31.03.2017). *"Her er en hyllest til fiskerbonden".* Kronikk i Minerva
Lie, Jon Henrik (2008). *Væreiere og nessekonger.*
Skram, Amalie (1885). "Karens jul". Novelle første gang utgitt i *Politiken.*

Filmer

Robsahm, Thomas. (2001) *Det største i verden.*
Haq, Iram (2017). *Hva vil folk si.*

Nettportaler

http://virksommeord.no/ samler viktige politiske taler gjennom norgeshistorien. Hentet den 21. april 2020.
https://www.nb.no/ Nasjonalbibliotekets nettbibliotek. Hentet den 15. mars 2020.
https://www.bokselskap.no/ e-bokportal utviklet av Det norske språk- og litteraturselskap (NSL).http://runeberg.org/ Hentet den 20. januar 2021.
Frivillig gruppe som legger ut klassisk nordisk litteratur elektronisk https://www.dokpro.uio.no/ Samarbeidsprosjekt mellom universiteter: digitaliserte tekstsamlinger. Hentet den 10. mars 2020.

Kilder

Bakhtin, M.M. (1981). The Dialogical Imagination. London og Austin: University of Texas.
Ginzburg, Carlo (1980). *The Cheese and the Worms: The Cosmos of a Sixteenth Century Miller.* Routledge & Kegan Paul UK.
Grønbech, Dagrunn. (2019). *Fredrikke Tønder - Olsen fra øya løkta på Helgeland.* Mosjøen: Selhornet Forlag.
Grønbech, Dagrunn. (2018). *Livet i Flæsen - en øygruppe på Helgelandskysten* Mosjøen: Selhornet Forlag.
Gøtlind, Anna og Helena Kåks. (2014) *Mikrohistoria.* Lund: Studentlitteratur.
Hoel, Sigurd. (1931). *En dag i oktober*. Oslo: Gyldendal.
Kjelland, Arnfinn. (2020). Kva er mikrohistorie? I Kjelland, A. m.fl (red.).*Mikrohistorie*. Trondheim: Museumsforlaget
Kokkvold, Ragnar. (2017). *På flukt - Fortellingen om Sina og Betsy Ovedie*. Røros: Mitt Forlag.
Kokkvold, Ragnar. (2020). *Et liv på prærien*. Røros: Mitt Forlag.

KompetanseNorge (2021: 9.4.) *Læreplan i norsk for voksne innvandrere etter integreringsloven – høringsutkast.* https://www.kompetansenorge.no/contentassets/5ecf2eef9edd4cc28684a369d124fe11/vedlegg-2---lareplan-i-norsk-for-voksne-innvandrere-etter-integreringsloven_horingsutkast.pdf Hentet den 20. April 2021.
Kramch, Claire. (1993). *Context and Culture in Language Teaching*. Oxford*:* Oxford University Press.
Kunnskapsdepartementet. (2021: 9.4.). Integreringsloven.
https://lovdata.no/dokument/NL/lov/2020-11-06-127#KAPITTEL_1 Hentet den 20. April 2020.
Le Roy Ladurie, Emmanuel. (1980). *Montaillou: En fransk by 1294-1324*. Stockholm: Atlantis.
Lov om integrering gjennom opplæring, utdanning og arbeid (integreringsloven)
Prahbu, N.S. (1987). *Second Language Pedagogy*. Oxford: Oxford University Press
Rottem, Øystein. (1991). *Sigurd Hoel - Et nærbilde.* Gyldendal
Stenseth, Bodil (2019). *Fru Muus' klage - Ekteskapsskandalen som rystet det norske Amerika*. Oslo: Forlaget Press.
Stenseth, Bodil. (2010). *Nr. 13 – en vestkantfortelling.* Oslo: Aschehoug.
Tynning, Signe. (2016). *Det skulle ikke vært mulig. Historien om Inger Ellen Nicolaisen*. Oslo: Pitch Forlag AS.

PRACTICAL WAYS TO IMPROVE ONE'S NORWEGIAN SKILLS

Crina LEON[1]

Abstract. Practical Ways to Improve One's Norwegian Skills. The aim of this paper is to present practical methods used when teaching A2 to B1 level students, according to the Common European Framework of Reference for Languages. We take into consideration some ways to improve the listening and reading comprehension in Norwegian, but also the speaking and writing skills. The participatory teaching methods prove more efficient than the passive ones, and the teacher should suggest a variety of activities to improve the students' skills both for those who prefer to work individually and in groups. The activities may include participating in language cafés, giving presentations, watching films, using songs, creating joint stories or discussing cultural issues.

Keywords: *Norwegian as a foreign language; teaching Norwegian; didactics; A2-B1 level.*

Introduction

In the present paper, we focus on methods useful for a written and oral improvement of the Norwegian language skills regarding A2 to B1 level students, according to the Common European Framework of Reference for Languages. Since there is an obviously steep learning curve from A2 to B1, the teachers have to find various ways to motivate the students' learning. Thus, we share the opinion that "God undervisning er undervisning som skaper grobunn for og stimulerer til læring og utvikling. Det betyr ikke at vi som undervisere nødvendigvis må ha inngående kjennskap til læringspsykologi eller til pedagogisk teori. Men, det betyr at vi har et bevisst forhold til det å undervise. En god underviser er en som gjør seg visse refleksjoner over hva som skal til for å lære og å forstå det faget en underviser i"[2] (Raaheim, 2011, p. 141).

When teaching A2 to B1 level students, we use the textbooks *Stein på stein* (Ellingsen & Mac Donald, 2014) and *Mer norsk* (Nilsen & Gjerseth, 2012) as a starting point. These are meant to enrich the students' knowledge about not only the Norwegian language, but also the culture and social conditions in Norway.

In addition, the students are involved in different events, debates and are given various assignments either onsite, online or at home, in order to exercise both Norwegian grammar and vocabulary. Some students like to work on their own, others in pairs, others in larger groups, some like to work in the classroom, and others outside the classroom. In any case, an online learning environment will always be used as a learning support. In the following, I will refer to activities that may develop all language skills considered by the Common European Framework of Reference for Languages: listening, reading, speaking and writing skills. The paper is based on a previous lecture and workshop entitled "Praktiske øvelser for å lære seg norsk", held at the Summer seminar for Norwegian teachers at foreign universities, which took place at the University of Oslo between 24 June - 5 July 2019.

Developing Listening Comprehension Skills

In order to improve the listening skills, I personally use films in language teaching. Some of the films that I recommend are the short ones *Den danske dikteren* (2007), *Min bestemor strøk kongens skjorter* (1999), *Skylappjenta* (2009) or the biographical films on the lives of Henrik Ibsen, Knut Hamsun, Edvard Munch, Fridtjof Nansen, Roald Amundsen etc. that the students watch after they got acquainted with the subject. Moreover, film events were previously organized. The Norwegian Film Days (2012), for instance, included the screening of the films *Max Manus, Kautokeino-opprøret, Yohan-barnevandrer, En folkefiende, Det største i verden* in the presence of Jan Erik Holst, former executive editor at the Norwegian Film Institute. Within the Edvard Munch 150 event (2013) the films *Let the scream be heard, Edvard Munch* and *Livets dans* were

---

[1] "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași, Romania. Fields of interest: Norwegian language and literature, applied linguistics, Scandinavian culture and comparative literature.

[2] "Good teaching is teaching creating fertile ground for and stimulating learning and development. This does not mean that we as teachers must necessarily have in-depth knowledge of learning psychology or of pedagogical theory. But it means that we have a conscious relationship with teaching. A good teacher is one who makes certain reflections on what it takes to learn and understand the subject that one teaches" (our translation).

presented. The event dedicated to Norwegian explorers in 2015 included films such as *Gåten Ragnarok, Kon-tiki* and *Frosset hjerte*.

As part of a listening comprehension exercise, I include attending the lectures given by the native speakers invited to the courses, either the invited guests within EEA and Erasmus+ teaching visits or the visits previously funded by NORLA (the Norwegian agency promoting Norwegian literature abroad).

The students have also access to authentic materials be it songs or excerpts from various speeches in Norwegian. As an example, when teaching the subject referring to what is typical Norwegian, I start with *Typisk norsk*, a song interpreted by the Norwegian singer Katastrofe featuring the popular violinist Alexander Rybak (who represented Norway in the Eurovision Song Contest 2009 and won the competition). The lyrics of the song are as follows:

> "Vi nyter sommeren selv om regnet høljer ned
> 12 måneder vinter
> Vi'kke vært noe annet sted
> Har alt vi trenger
> Ja, vi blir her til vi dør
> Fra øst til vest og nord til sør
> Hele Norge synger
> Åå!
> Det er typisk norsk å være god"[3] (Katastrofe, 2015).

"It's typically Norwegian to be good" is in fact what former Prime Minister Gro Harlem Brundtland stated in her New Year's speech on 1 January 1992: "Fotballjentene, håndballjentene, skigutta og Oslofilharmonikerne. De hevder seg i verdenstoppen. På samme måte skal vi vise at norsk næringsliv klarer seg internasjonalt. Trenger vi kanskje et nytt slagord? Det er typisk norsk å være god"[4] (Brundtland, 1992). Students can further listen to and discuss the change of perspective from Gro Harlem Brundtland's speech in 1992 to King Harald's speech in the Palace Park on 1 September 2016: "Så hva er Norge? […] Norge er fremfor alt mennesker. Nordmenn er nordlendinger, trøndere, sørlendinger – og folk fra alle de andre regionene. Nordmenn har også innvandrere fra Afghanistan, Pakistan og Polen, Sverige, Somalia og Syria. Mine besteforeldre innvandret fra Danmark og England for 110 år siden. Det er ikke alltid så lett å si hvor vi er fra, hvilken nasjonalitet vi tilhører. Det vi kaller hjem, er der hjertet vårt er – og det kan ikke alltid plasseres innenfor landegrenser. Nordmenn er unge og gamle, høye og lave, funksjonsfriske og rullestolbrukere. Stadig flere er over hundre år. Nordmenn er rike, fattige og midt i mellom. Nordmenn liker fotball og håndball, klatrer fjelltopper og seiler – mens andre er mest glad i sofaen. Noen har god selvtillit, mens andre sliter med å tro på at de er gode nok som de er"[5] (Brogger, 2016).

When discussing what is typically Norwegian, I sometimes choose to play the card game *Brunost, langrenn og lusekofte* with the students. This is a game in which one gets or loses points depending on how typically Norwegian they behave. For instance, if the answer to the question 'Have you complained about the

---

[3] "We enjoy summer time although the rain pours down
12 months of winter
We wouldn't want to be anywhere else
We have all we need
Yes, we'll stay here until we die
From East to West and from North to South
The whole Norway sings
Ohhh!
It's typically Norwegian to be good" (our translation).

[4] "The football girls, the handball girls, the ski boys and the Oslo Philharmonic. They claim to be at the top of the world. In the same way, we will show that Norwegian trade and industry manage internationally. Do we need perhaps a new slogan? It is typically Norwegian to be good" (our translation).

[5] "So what is Norway? […] Norway is above all people. Norwegians are northerners, persons from Trøndelag, southerners - and people from all the other regions. Norwegians also have immigrants from Afghanistan, Pakistan and Poland, Sweden, Somalia and Syria. My grandparents immigrated from Denmark and England 110 years ago. It is not always easy to say where we are from, what nationality we belong to. What we call home is where our heart is - and it cannot always be placed within borders. Norwegians are young and old, tall and short, able-bodied and wheelchair users. More and more are over one hundred years old. Norwegians are rich, poor and in-between. Norwegians like football and handball, they climb mountain peaks and sail - while others are most fond of the sofa. Some have a good self-esteem, while others struggle to believe that they are good enough as they are" (our translation).

weather at least once in the past month?' is yes, one gets 2 points, but if it is affirmative to the question 'If someone you know has bought a new car, do you ask how much it has cost?', one loses 3 points.

Another game that students enjoy is *Quiz IT Norge*. The game has different categories to choose from (e.g. history, geography, music, the war years 1940-45, Christmas, authors, food, Norwegian sayings), each question having 4 possible answers. One of the students, who may also see the correct answer on the card, reads a question, and another one has to understand and give an answer.

A game in which the teacher this time gives the students sheets of paper with flower drawings in pencil is *Ordblomst*. The middle of the flower contains the theme, e.g. means of transport, health, clothes, and the students write down the words they know in Norwegian related to that theme. At the end, the students read their lists of words while the others listen to them and take notes.

An online newspaper the students can access and which is easy to read is *Klar Tale*. There one may choose an article related to Norway or other countries, to culture or sports, and listen to it at a slower or faster pace. This is a good opportunity to train one's listening skills at an adequate speed.

Moreover, the students can watch short videos containing recipes of traditional Norwegian or Scandinavian desserts and associate the name of the ingredients and actions with the images. Desserts such as *pepperkaker, vafler, kanelboller, tilslørte bondepiker,* or *kransekake* are definitely enjoyable options.

Developing Reading Comprehension Skills

To improve the reading comprehension of students I use fiction in language teaching and in this respect, one could start with children's literature, which is easier to read, Norwegian literature translated into Romanian or Romanian literature in Norwegian translation. The students read the original and the translation in parallel and put down the unknown words and phrases from the text. Fortunately, in the past years, NORLA has supported a wide range of translations from Norwegian into foreign languages, both fiction and non-fiction.
Poems become an enjoyable way to improve one's reading skills. The text should not be too difficult to understand. The relevant words are explained in plenary or in groups. An example is Sigbjørn Obstfelder's poem *Jeg ser*:

"Jeg ser på den hvite himmel,
jeg ser på de gråblå skyer,
jeg ser på den blodige sol.

Dette er altså verden.
Dette er altså klodenes hjem.

En regndråpe![6]" (Stegane et al., 2018, p. 388, modernized variant).

Since music contributes to learning a language more easily, I like to connect the topic of discussion to a certain song (e.g. *Neste sommer* by DeLillos connected to seasons or *Vi ere en nasjon, vi med*, with lyrics by Henrik Wergeland connected to Norway's national day).

As far as understanding written vocabulary is concerned, one of the games I use is *Word Bingo*. The teacher prepares a list of at least 20 words or expressions related to a certain theme. The students are given

[6] In the original "Jeg ser på den hvide himmel,
jeg ser på de gråblå skyer,
jeg ser på den blodige sol.

Dette er altså verden.
Dette er altså klodernes hjem.

En regndråbe!"
"I look at the white sky,
I look at the gray-blue clouds,
I look at the bloody sun.

Therefore, this is the world.
This is the planets' home.

A raindrop!" (our translation).

sheets of paper with empty 3x3 grids and after they fill them in with 9 words from the list, the teacher explains the words in a random order. The students have to find the suitable word or expression on the list and tick it if they have used it themselves (Klett Sprachen, 2018). One has to mark all squares in a row, be it vertically, horizontally, or diagonally.

Vocabulary may also be enriched by using expressions with colours, animals etc. (e.g. *grønn av misunnelse, gul av sjalusi, god som gull, sta som et esel, dum som en stut*, see Andersen, 2016) or crosswords[7].

Developing Speaking Skills

Many students find it difficult to express themselves orally in Norwegian. That is why, a lot of practice is needed. One way to exercise speaking is to use role plays - after watching a short film or reading a short text, the students could imagine a conversation between some of the characters. Or they could imagine and perform conversations between employers and employees, waiters or shop assistants and clients, doctors and patients, visitors and their hosts etc. Moreover, they could imagine conversations following a pattern and using certain expressions from the lessons.

Language cafés are a good opportunity to practise speaking in a friendly environment. Before the COVID-19 pandemic, the place I used to go to with my students for such encounters was a Swedish-influenced café called Fika, where the students also had the possibility to taste *kanelboller* in addition to drinking the traditional coffee. In a language café students are divided into small groups, and those at B1 level speak only Norwegian, while the A2 level students may additionally use Romanian. Handouts with new vocabulary or supplementary questions are also available. The focus is often placed on grammar when teaching foreign languages, but it is equally important to motivate the course participants to work actively with the vocabulary.

One of the suggested topics in a language café is speaking about Norway. Participants may describe Norwegians or Norwegian places in small groups by answering questions such as "Is it easy to get in touch with Norwegians/people from other nations?", "What is considered typically Norwegian?", "What places have you visited in Norway?", "What places would you like to go to?" etc. After the discussions in smaller groups, a representative for each group presents the conclusions.

Another topic could be politeness in Norway. The discussion could start from a quotation in Reidun Aambø's book *Is Rudeness Typically Norwegian*, which the students could comment upon:

> Høflighet handler om forventninger, ikke om riktig eller galt. Kulturen lærer oss hva som regnes for å være høflig. Det er naturlig at alle mennesker ser etter de samme signalene for høflighet og vennlighet som i egen kultur, for det er de kodene vi kan. Hvis vi ikke finner de samme signalene når vi besøker andre land, kan vi komme til å konkludere med at folk der ikke er høflige. Å oppfatte noe som høflighet, handler altså om å få innfridd forventninger som kulturen har oppdratt oss til å se på som god og vennlig oppførsel. Når vi oppfatter noe som uhøflig og upassende, så kan det selvsagt være slik ment, men det kan også være at vi oppfatter det som brudd med egne kulturelle forventninger[8] (Aambø, 2008, p. 109).

Then they answer in groups questions such as "What do politeness and rudeness imply in a Norwegian context?", "What is considered polite in Norway and impolite in other countries or vice versa?", "How to deal with cultural differences?", "What is the difference between manners and courtesy?", "Do you think that rudeness has to do with the generation gap?" etc. Moreover, they can share an awkward experience they have been through themselves in relation to foreigners.

Another oral exercise is to give presentations. The students look at Norway's map and imagine a trip to one of Norway's regions. They may take the following questions into consideration: "Where would you like to go?", "What would you like to visit?", "Which means of transport would you choose?", "How much time would you like to spend there?" etc.

[7] A crossword puzzle generator is available at https://worksheets.theteacherscorner.net/make-your-own/crossword/ .

[8] "Our culture teaches us what is polite. It is natural that everyone looks for the same signals of politeness and friendliness as in their own culture, because those are the codes we know and are familiar with. If we cannot find the same signals when we visit other countries, it is easy to jump to the conclusion that people there are not polite. Understanding what is polite is all about having your expectations fulfilled when it comes to what our culture has taught us is good and friendly behaviour. When we experience someone's behaviour as impolite and inappropriate, naturally that may well be what the person intended all along, but it may simply be that their behaviour represents a breach of our cultural expectations" (Aambø, 2008, p. 13).

Developing Writing Skills

In order to develop the writing skills, the students may receive subjects such as planning a trip to Norway, planning a shopping tour in the city, writing about a certain city or a family member. Writing simple poems after a certain pattern is an entertaining way not only to develop the students' creativity, but also to make them write in Norwegian. The Norwegian teachers at foreign universities attending the Summer seminar at the University of Oslo were asked on 27 June 2019 to write for instance a poem entitled *Summer school*. The pattern was: Subject/ Two words about the subject/ Three words about the subject/ Four words about the subject/ The first word is repeated (see Andersen, 2016), and one of the participants, Kari Skogen, Norwegian lecturer at the University of Milan, wrote the following lines:

"*Sommerskole*
Ingvild Rishøi
Kahoot er moro
Crina Leon er inspirasjon
Sommerskole[9]".

Other written assignments in groups could include writing a joint story in which every student suggests one sentence at a time. The teacher contributes with appropriate words and suggestions. This task could be adapted into writing a joint letter, job application, fairy-tale or contribution to a newspaper. The sentences are written on the board or on a common sheet of paper. Several turns may be needed until the task is completed. The students may also be invited to comment on Nordic proverbs. Here are some examples: "Bøker gjør folk både kloke og gale" - Norway, "Alle er kloke til de åpner munnen" - Iceland, "Ingen kan hjelpe alle, men alle kan hjelpe noen" - Sweden, "Ingen vet hva han har, før han mister det", "Når én dør lukkes, åpnes en annen" - Denmark, "Aldri så galt, at det ikke er godt for noe", "Etter regn kommer sol" - the Nordic countries"[10] (see Andersen, 2016).

Below there is a list of free resources available on the Internet and which could be useful when writing an assignment at A2-B1 level:

The Language Council's website: http://www.sprakradet.no/
Proofreading: http://www.korrekturavdelingen.no/
Bokmål and Nynorsk dictionaries: https://ordbok.uib.no/
Online exercises: http://123norsk.com/Nettoppgaver.htm
Grammar exercises: http://tekstlab.uio.no/igin/, http://123norsk.com/grammatikk.htm
Short videos presented by the Norwegian teacher Karense Foslien: https://www.youtube.com/c/Norskl%C3%A6rerKarense/search?query=a2-b1
Other online resources: https://www.kompetansenorge.no/Norsk-og-samfunnskunnskap/ Nettbasert-opplaring/nettressurser-for-a-lare-norsk/

Conclusions

The paper gives practical suggestions to teachers of Norwegian preoccupied by questions such as: what assignments to give to the students, how to get students to talk, should one use film screenings or fiction in language teaching etc.? The aim is to enhance the students' competence in understanding oral and written Norwegian, as well as in writing texts and communicating orally in Norwegian.

According to the learning pyramid provided by the NTL Institute for Applied Behavioral Science, the highest rates of knowledge retention occur when students apply their learning by teaching others (namely 90%), when they practise by doing (75%) and within discussion groups (50%). That is why, the participatory teaching activities should be used so as to increase the students' recalling capacity. Simply listening to a lecture, reading

[9] "*Summer school*
Ingvild Rishøi
Kahoot is fun
Crina Leon is inspiration
Summer school" (our translation).

[10] "Books make people both wise and mad" - Norway, "Everyone is wise until they open their mouths" - Iceland, "No one can help everyone, but everyone can help someone" - Sweden, "No one knows what they have until they lose it", "When one door closes, another one opens" - Denmark, "Never so bad that it is not good for anything", "After rain comes the sun" - the Nordic countries (our translation).

or other passive teaching methods seem to give low retention rates, namely 5% and 10% respectively (EducationCorner.com, 2019). Moreover, any language one studies needs a broader context, that is why, the contact with native speakers and the possibility of accessing a wide range of authentic resources both in a specialized library and online definitely increase the students' language skills.

References

123norsk.com. *Grammatikk*. http://123norsk.com/grammatikk.htm. Accessed 8.05.2017.

123norsk.com. *Nettoppgaver*. http://123norsk.com/Nettoppgaver.htm. Accessed 8.05.2017.

Aambø, R. (2008). *Is Rudeness Typically Norwegian? Unhöflichkeit – typisch norwegisch? Typisk norsk å være uhøflig?* Volda: Volda University College.

Andersen, I. M. (ed.) (2016). *Idéhefte til bruk i språkkaféer*. Tøyen: Deichmanske bibliotek. http://buskerud.fylkesbibl.no/wp-content/uploads/2017/11/Idehefte_Spr%86kkafe_-2016_T%9Byen.pdf. Accessed 21.05.2019.

Brogger, J. (2016, September 4). *Norway Is Us*. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ShLacHMG6Q4. Accessed 11.03.2018.

Brundtland, G. H. (1992). *Nyttårstale 1.1.1992*. https://www.regjeringen.no/globalassets/upload/smk/vedlegg/taler-og-artikler-av-tidligere-statsministre/gro-harlem-brundtland/1992/nyttarstale-1992.pdf Accessed 11.03.2018.

EducationCorner.com. *The Learning Pyramid*. https://www.educationcorner.com/the-learning-pyramid.html. Accessed 11.05.2019.

Ellingsen, E. & Mac Donald, K. (2014). *Stein på stein*. Oslo: Cappelen Damm.

Ernst Klett Sprachen. *Øvinger til ordforrådet*. www.klett-sprachen.de. Accessed 11.03.2018.

Foslien, K. *Norsklærer Karense*. [Videos]. YouTube. https://www.youtube.com/c/Norskl%C3%A6rerKarense/search?query=a2-b1. Accessed 1.05.-15.05.2019.

Katastrofe. (2015, December 6). *Typisk norsk* ft. Alexander Rybak [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=wEHX53pSnNA. Accessed 11.03.2018.

Kompetanse Norge. *Nettressurser for å lære norsk*. https://www.kompetansenorge.no/Norsk-og-samfunnskunnskap/Nettbasert-opplaring/nettressurser-for-a-lare-norsk/. Accessed 11.05.2019.

Korrekturavdelingen.no. *Skriveregler og råd om rettskrivning og tegnsetting*. http://www.korrekturavdelingen.no/. Accessed 8.05.2017.

Kylskåpspoesi AB. *Brunost, langrenn og lusekofte*.

Leon, C. (2019, June 27). *Praktiske øvelser for å lære seg norsk*. Sommerseminar for norsklærere ved utenlandske universiteter. Oslo: Universitetet i Oslo.

Lettlest Media AS. *Klar Tale*. http://www.klartale.no/. Accessed 11.05.2019.

Nilsen, G. K. & Gjerseth, I. (2012). *Mer norsk*. Bergen: Fagbokforlaget.

Quiz IT. *Quiz IT Norge*.

Raaheim, A. (2011). *Læring og undervisning*. Bergen: Fagbokforlaget.

Sjo, T. K. (2015). *Din tur! Metodebok for aktiv norskopplæring*. Bergen: Fagbokforlaget.

Skogen, K. (2019, June 27). *Sommerskole*. Sommerseminar for norsklærere ved utenlandske universiteter. Oslo: Universitetet i Oslo.

Språkrådet. *Språkhjelp*. http://www.sprakradet.no/. Accessed 8.05.2017.

Språkrådet. *Bokmålsordboka. Nynorskordboka*. https://ordbok.uib.no/. Accessed 11.03.2018.

Stegane, I., Vinje, E., & Aarseth, A. (2018). *Norske tekster. Lyrikk*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.

The Teacher's Corner. *Crossword Puzzle Maker*. https://worksheets.theteacherscorner.net/make-your-own/crossword/. Accessed 11.03.2018.

UiO. Institutt for lingvistiske og nordiske studier. *Interaktive grammatikkoppgaver for internasjonale studenter*. http://tekstlab.uio.no/igin/. Accessed 11.05.2019.

KULTURMØTE OG INTERKULTURELL KOMPETANSE

Ildikó VASKÓ[1]

Abstract. **Kulturmøte og interkulturell kompetanse.** Cross-cultural Meetings and Intercultural competence. This paper investigates some cultural aspects of foreign language teaching underlying and highlighting the intercultural perspectives. Meeting between two cultures necessarily requires a certain prerequisite to understanding intercultural communication. To begin with the notion of culture is discussed and it will be emphasized that culture is a dynamic dimension. It is also important to note that culture is based on one's own self-identity. In order to enhance intercultural communication competence the two criteria of effectiveness and appropriateness should be integrated to influence the quality of successful interaction. Two examples will be provided by looking at a rap band and an advertisement. They are used to explain the role of the influences of ethnocentrism, stereotypes, cognitive biases, cultural differences and social identities.

Keywords: *culture; intercultural competence; intercultural communication; pragmatic competence; foreign language teaching*

1. Innledning

Det å kunne mestre et fremmedspråk på høyt nivå innebærer at man kan med sikkerhet beherske de grunnleggende ferdighetene, dvs. man kan skrive og lese og kan uttrykke seg muntlig (nesten) feilfritt på et gitt fremmedspråk. Men fins det klare kompetansemål som sier noe om kulturforståelse og utfordringer interkulturell kommunikasjon kan by på? Selv om det stadig legges større vekt på «kulturelle kompetanser», er vi fortsatt på glattisen når det gjelder interkulturell kompetanse. I denne artikkelen skal jeg drøfte noen refleksjoner omkring oppfatningen av kultur og mulige kulturforståelser.

2. Kulturforståelse

Hvis man spør hva begrepet kulturmøte innebærer, så virker det ved første øyekast veldig enkelt å gi et svar: møte mellom flere, i det minste to kulturer. Men hva man legger i ordet kultur, krever videre utdypning. Kultur er et sammensatt fenomen, og kan beskrives fra ulike synsvinkler, og det finnes allerede en rekke definisjoner. Thomas Hylland Eriksen og Torunn Sørheim (2003) definerer «kultur» som noe uforanderlig som overføres fra generasjon til generasjon. Samtidig må vi heller ikke glemme at kulturer stadig er i endring, kultur er ikke en gitt størrelse, men det er noe som forandrer seg over tid. En av de første definisjonene som beskriver den klassiske oppfattelsen, ble fremsatt av E. B. Tylor i 1871. SNL siterer hans ord[2]: «Kultur er den komplekse helhet som består av kunnskaper, trosformer, kunst, moral, jus og skikker, foruten alle de øvrige ferdigheter og vaner et menneske har tilegnet seg som medlem av et samfunn.»

Kultur er altså et komplekst begrep som kan oppfattes på flere måter, så vi kan neppe finne en bestemt beskrivelse av kulturbegrepet som er helt omfattende og dekker alle synsvinkler. Det finnes ulike forståelser og ulike betraktninger. Og dessuten har vi å gjøre med et begrep som har gått gjennom en del forandringer. Den berømte sosialantropologen Geert Hofstede definerer kultur som «den kollektive mentale programmering som skiller medlemmene av én menneskegruppe fra en annen» (Hofstede 1980, s. 21 etter Dahl 2001, s.193).

Den ovennevnte norske sosialantropologen, Thomas Hylland Eriksen, har i mange tiår jobbet innen dette feltet og mener at «kultur er det som gjør kommunikasjon mulig» (Eriksen 2001, s. 60). Kultur har mange forskjellige dimensjoner. Det inkluderer ideer, skikker, ferdigheter, kunst og verktøy som kjennetegner en gruppe mennesker i et gitt tidsrom; det er også troen, verdier og materielle objekter som skaper vår livsstil. Kultur brukes som retningslinjer i måten vi handler og tenker i gitte situasjoner, kultur etablerer en kontekst av kognitiv og affektiv atferd for hver person. Det påvirker individuell vurdering og holdning, og kan også ha en effekt på praktiske aspekter av livet. Kulturelle stereotyper påvirker hvordan folk tenker, snakker, handler og samhandler med hverandre. Kultur bestemmer hvordan folk koder meldinger, og gir dem betydninger. Med

---

[1] Eötvös Loránd Universitetet i Budapest, Ungarn. Faglige interesser: Norsk språk og kultur, lingvistikk og oversettelse.

[2] https://snl.no/kultur Hentet den 20.03.2020.

andre ord er kultur grunnlaget for kommunikasjon. Språk står for hele kulturen fordi språk representerer kultur i språkbrukernes mentale tankegang. Kultur er noe som er dynamisk og det konstrueres fortløpende.

Å bruke et dynamisk og sammensatt kulturbegrep krever en endring i vår forventning om resultatene av interkulturelle læringsprosesser. Det nye perspektivet vender seg fra forhåndsdefinerte vilkår for interkulturell læring mot en mer åpen tilnærming som fremhever den individuelle opplevelsen. Mellommenneskelig interaksjon, individets tolkning og kommunikasjon er basert på kontekstbundne hverdagsopplevelser.

3. Interkulturell kompetanse

Begrepet «kommunikativ kompetanse» ble først introdusert detaljert av Hymes (1972), og kom som en reaksjon på begrepet «språklig kompetanse» assosiert med Noam Chomskys forskning: «Competence is dependent upon both (tacit) *knowledge* and (ability for) *use*» (1972, s. 282). Dell Hymes mente at fokuset på språkstrukturer var altfor dominerende. Det viktigste elementet i en helhetlig tilnærming er at denne evnen ikke bare gjelder kunnskapen om språklige termer, men også for deres anvendelse i riktig sammenheng. Det vil si at når vi betrakter kommunikativ kompetanse, inkluderer vi også de sosiale og kulturelle aspektene ved språkbruk. «Communicare» betyr jo «å gjøre felles», så vi har all grunn til å hevde at kommunikativ kompetanse har med samhandling å gjøre, hvor samtalepartnerens perspektiv også er blitt tatt i betraktning. Det mellommenneskelige, relasjonelle aspektet er altså sterkt framhevet. Basert på Dell Hymes' oppfatning har det dukket opp flere modeller med ønske om å beskrive hvor vesentlig den funksjonen kommunikativ kompetanse spiller i diskursen, er. En av de mest kjente er kanskje teorien til de kanadiske forskerne Michael Canale og Merill Swain (1980), som legger til mange elementer i Hymes' formulering og tar for seg språkundervisning. Canale og Swains modell består av tre elementer: grammatisk, sosiolingvistisk og strategisk kompetanse, og alle tre komponentene spiller like viktige roller i språkopplæringen. I dette systemet er leksikalsk kunnskap en del av grammatisk kompetanse, sammen med kunnskap om morfologiske, syntaktiske, semantiske og fonologiske regler. Canale og Swain kombinerer og utvider tankene til Chomsky og Hymes. Kommunikativ kompetanse handler ikke bare om språket i seg selv, men også om kulturelle og sosiale ferdigheter. I de siste tiårene har det dukket opp en rekke andre forskjellige tilnærmingsmetoder for å stimulere kommunikativ kompetanse, noe som gjenspeiles blant annet i Det felles europeiske rammeverket for språk – som ble den norske tittelen på *The Common European Framework of Reference for Languages: Learning, teaching, assessment* (*CEFR*) da den kom ut på norsk i 2011. Formålet er å gjøre læreprosessen mer effektiv. «Utfordringen i utviklingen av interkulturell kompetanse er å blinke ut kunnskap som på relativt kort tid vil kunne føre til bedre kulturbevissthet og evne til å analysere egen og andres kommunkasjon. ... Det inkluderer kunnskap om forskjellige tankesett og kommunikasjonsmønstre, der verdier, ikke-verbale og verbale kommunikasjonsstiler er helt sentrale temaer.» (Dypedahl og Bøhn, 2017, s. 20)

3.1 Den kulturelle bevisstheten

For å kunne forstå hverandre trenger man en viss åpenhet og evnen til å kunne se kritisk, eller i hvert fall analytisk, på seg selv. Det lønner seg å være kulturelt selvbevisst slik at man identifiserer seg selv som et kulturelt produkt akkurat på samme måte som de andre menneskene i en flerkulturell verden. Og denne kulturelle bevisstheten kommer godt med når man skal for eksempel oversette tekster fra et fremmedspråk til sitt morsmål og bygge bro mellom to kulturer. Oversettelse både i teori og praksis er en grunnleggende del av kulturformidling som gjør kommunikasjon mulig på tvers av språkgrenser. «Den litterære oversætter arbejder ikke kun med tekstens denotative betydninger, men forsøger også at gengive alle de andre typer informationer, teksten eksplicit eller implicit henviser til, fx. informationer om den kultur, teksten er blevet født i.» (Soós, 2019). Oversettelsenes kulturformidlende rolle er uten tvil avgjørende når vi vil gjør rede for kulturforståelse og interkulturell kompetanse, særlig hvis vi tenker på de såkalte kulturspesifikke uttrykk. «A kultúrafüggő elemek definiálásának egyik alapvető problémája, hogy a nyelvekben minden kultúrafüggő, magukról a nyelvekről nem is beszélve. A forrásnyelvi szövegben fellelhető és a célnyelvi szövegbe átültetendő kulturális elemeket a fordításkutatók mindazonáltal különféle terminusokkal illetik.»[3] (Péteri, s. 27)

[3] Et av de grunnleggende problemene med å definere kulturavhengige elementer er at alt i språk er kulturavhengig, for ikke å nevne selve språket. Imidlertid bruker oversettelsesforskere forskjellige begreper for å referere til de kulturspesifikke elementene som finnes i kildespråket og som skal oversettes til målspråket.

Vi kan ta utgangspunkt i at kultur skapes mellom mennesker i samhandling under rådende forhold, i situasjoner man befinner seg i. Globalisering og internett spiller også en skjellsettende rolle i forståelsen av kulturbegrepet. Den nye generasjonen har ikke nødvendigvis samme syn på gamle vaner og tradisjoner som foreldregenerasjonen. Det som var gjeldende kultur i går, behøver ikke å være gyldig i dag. Det er nettopp på grunn av internett og åpenhet at en bør ha kunnskap om den andres kulturelle ståsted, men det er like viktig å ha et bevisst forhold til eget kulturelt ståsted.

I våre dager lever vi i en verden der møter mellom forskjellige kulturer, gjennom reiser og arbeid i utlandet, har blitt en del av hverdagen. For ca. 30 år siden da jeg først besøkte Norge og satt på trikken og hørte folk snakke i bakgrunnen, var jeg obs på og noterte hverdagslige kommunikasjonsfraser, kollokasjoner, idiomatiske uttrykk, o.l. Noen år senere, i samme situasjon, prøvde jeg å skille mellom forskjellige dialekter, hvilke regioner de enkelte menneskene kunne ha kommet fra, mens i dag prøver jeg å finne ut hvilket morsmål de har de som jeg hører konversere ved siden av meg på t-banen.

3.2 Kunsten å kommunisere

Kommunikasjon mellom mennesker med ulik kulturell bakgrunn og forskjellige morsmål er ikke lett; deres integrering i majoritetssamfunnet er en kompleks oppgave. I tillegg til formelle integrasjonsprosesser, kan media også spille en rolle, slik at for eksempel musikk og reklame stadig bidrar og forandrer vårt syn på verden og forståelsen av multikulturalitet. Kan musikk og reklame virkelig hjelpe i denne prosessen? Hvilken rolle kan musikk spille, eller nærmere bestemt musikk og sangteksten som hører med? Det er jo også en form av kommunikasjon, spesielt blant ungdommer, til tross for deres ulike kulturelle bakgrunn og eventuelle fordommer. Og hva med den manipulerende kraften reklame har, og som ingen av oss kan motstå? I det følgende skal jeg gi eksempler basert på tekster fra en norsk rapduo som heter Karpe Diem, og vi kan undersøke/drøfte/vurdere hvor vellykket kommunikasjonskanal musikk kan være. Og med det andre eksempelet vil jeg henvise til en annonse som tar sikte på å gjøre Norge attraktivt for turister. Ingen av de ovennevnte eksemplene hører til det man uten videre vil kalle «vanlig kommunikasjon», men likevel viser de hvor viktig rolle de kan spille i interkulturell kommunikasjon og kulturforståelse (Vaskó, 2017).

3.2.1 Musikk kjenner ingen grenser

En av de grunnleggende motivasjonene for pragmatisk forskning er å undersøke intensjonene til de som er involvert i kommunikasjon, i henhold til samarbeidsprinsippet til filosofen H. P. Grice som var blant de første som påpekte at kommunikasjon er en slutningsbasert prosess. Mottakeren danner hypoteser om talerens intenderte hensikt med kommunikasjon, og på den måten prøver å komme til en konklusjon. Hvis tilhøreren klarer å identifisere denne hensikten gjennom en rasjonell tankegang og trekker de nødvendige slutningene, anses interaksjonen som vellykket.

Vi kan da ta utgangspunkt i at en vellykket kommunikasjon vanligvis er toveis, men det er ikke alltid mulig med en slik direkte kontakt mellom avsender og mottaker. For en musikkproduksjon kan det ikke skje, det er ingen måte å gi tilbakemelding på. I hvert fall er det vanligvis ingen mulighet for direkte respons, siden responsen ikke kan være noe mer enn suksessen til sangen, anerkjennelsen av at den har nådd publikumet.

I tillegg til pragmatiske slutninger forutsettes det ved en vellykket samtale at samtalepartnere deler en slags kulturell felles viten, de tilhører eller kan tilpasse seg samme kulturelle bakgrunn, noe som innebærer en utmerket kunnskap om den sosiokulturelle bakgrunnen til samtalepartneren. To heavy metal-fans, eller rap-fans, eller kanskje konditorer, eventuelt IT-spesialister, kan ha gode sjanser for at samtalepartneren deres vil forstå uttalelser og referanser uten å måtte forklare dem alle detaljer i løpet av samtalen. Det forutsettes en slags felles viten for alle i et gitt samfunn. Et slikt samfunn kan bety å tilhøre en (sub-) kultur eller ha grundig kunnskap om det. Begrepet interkulturell kompetanse kan defineres (Dahl, 2001) som evnen til å kommunisere i henhold til en gitt talesituasjon, og tilpasse seg mennesker med annen kulturell bakgrunn som er involvert i samtalen.

Karpe (kjent som Karpe Diem i perioden 2000-17) er en norsk rapgruppe fra Oslo, bestående av Magdi Omar Ytreeide Abdelmaguid og Chirag Rashmikant Patel. I 2010 vant Karpe Diem Spellemannsprisen. Musikken deres ble noe som samlet folk, fungerte som en tiltrekningskraft på ungdommer og dannet et felles grunnlag. De kommuniserer både med musikken og sangtekstene som er verdt å analyseres både fra lingvistisk og kulturelt perspektiv. «The fusion of elements from various cultural impulses provides an opportunity to embrace the diversity of both one's local community and the global Hip Hop community of which one is a

part. The same role as a bridge may be filled by the use of a multiethnolectal speech style. This is probably one of the reasons why we find so many and clear cases of the combination of multiethnolectal speech styles and Hip Hop cultural elements. By virtue of their position in the youth communities, urban Hip Hopperformers seem to have significant influence on both the formation and the propagation of linguistic innovation.»[4] Det er kanskje også verdt å legge merke til at virksomheten til disse subkulturene først og fremst fokuserer på stilen og aktiviteter knyttet til dem. Gjennom stilen har de ofte påvirkning på et større publikum og denne stilen binder fansene sammen på et felles kulturgrunnlag. Deres kulturelle bevissthet er ubestridelig, og de kommunikative intensjoner er også entydige. Sangtekstene snakker liksom direkte til lytterne. Selv om sangtekstene ofte byr på en åpen, direkte lesemåte, fins det alltid mulighet for forskjellige tolkninger.

3.2.2 Kultur, reklame og kommunikasjon

Reklame er definitivt et sammensatt og flerdimensjonalt fenomen, som ofte er tverrkulturelt. Vi møter reklame overalt og i ulike former i hverdagen. Vi kan oppfatte reklame som en vanlig kommunikasjonssituasjon, der man trenger to parter: en «avsender» og en «mottaker». Hensikten med reklame er å påvirke mottakeren, og få gjennom budskapet så effektivt som mulig. Gode reklamer er en del av vår kultur akkurat som kunst, litteratur og musikk, sier den amerikanske branding-professoren Douglas Holt. Han forklarer sin teori om at et *brand* er et kulturelt produkt. Men kan man lage reklame for et land og dets kultur?

For noen år siden lanserte Visit Norway en ny kampanje. «#sheepwithaview»[5] skulle få turister til å strømme over landegrensene. Vanligvis er hensikten med reklame å skape et tiltrekkende bilde som vil framheve produktet for forbrukeren. I dette tilfellet spiller kampanjen på ideen om å vise turister at de har like stor frihet som de rundt to millioner sauene som slippes ut i norsk natur hvert år. Gjennom øynene til fem sauer skulle norske og utenlandske turister fristes til å benytte norsk natur. Sauene Frida, Erik, Lars, Kari og Heidi representerte hver sin landsdel i reklamekampanjen. De har gjort en undersøkelse og blant publikum var det mange positive kommentarer og mange delinger både internasjonalt og i Norge. Den grunnleggende ideen var å vise den flotte og overveldende norske naturen på en spesiell og unik måte, og vise allemannsretten med fri ferdsel som er en del av det kulturelle bildet man har om Norge. Men reaksjonene var ikke bare positive. Mange mente at reklamen brøt med strategien om å bygge opp Oslo som «en urban og kul hovedstad og ville absolutt ikke identifisere seg med Heidi, som skal være en riktig urban sau som elsker gallerier, kafeer og mote der hun bor sentralt på Kampen i Oslo». Sauen Heidi er sikkert morsom å se på, men mange ville få byen fremstilt på en annen måte og løfte frem andre kvaliteter. Det er ingen tvil om at Norges fengslende natur alltid har vært en stor attraksjon for turister; samtidig har hovedstaden Oslo lenge jobbet for å skape et attraktivt bilde av seg selv som en europeisk flerkulturell storby med et unikt kulturelt og kunstnerisk tilbud. Det er et spørsmål om hvordan en sau passer inn i dette bildet, selv om den har en forfinet stil som Heidi – et urbant lam som liker gallerier, kafeer og likeså mote. Verken representanter fra turistbransjen eller for næringslivet var enstemmige i vurderingen av kampanjen. Norge som merkevare er flettet sammen med naturbilder om fjorder og midnattssol. Alt dette hjelper lite i hovedstadens situasjon, som har utviklet en egen strategi og har til hensikt å kommunisere Oslos urbane karakter og styrke byens ambisjoner. Et lam med solbriller hos en lokal produsent passer egentlig ikke inn i ideen.

Det kunne gjøres videre forskning og dypere undersøkelse rundt de faktorene og holdningene som fremstilles som negativt ved en slik reklame. Men til tross for de kritiske bemerkningene ble «#sheepwithaview» en vellykket kampanje i den forstand at de fantastiske bildene av norsk natur ble delt av veldig mange potensielle fremtidige turister, så overføring av budskapet var altså vellykket. Men på den andre siden gjør det oss oppmerksom på at det å vise fram sin egen kultur kan være like utfordrende som å møte en ny fremmedkultur.

4. Kulturmøte

Kulturelle møter har blitt undersøkt fra mange aspekter. Sosialpsykologen Gardner (1993) stiller også spørsmålet hvorvidt det er mulig å kommunisere med folk fra en annen kultur. Erfaringen viser at man kan

[4]https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/59330/Opsahl_R%C3%B8yneland_FINAL+Reality+rhymes.pdf?sequence=2 hentet 12.05.2020.
[5]https://stories.photoshelter.com/how-visit-norways-sheepwithaview-video-marketing-campaign-became-a-viral-hit-on-social-media/ hentet 12.05.2020.

lære å kommunisere effektivt og hensiktsmessig i interkulturelle situasjoner, forutsatt at man har de nødvendige interkulturelle ferdigheter, kunnskaper og holdninger, der hvor forståelse, passende tilpasningsevne og åpenhet er viktige elementer. I tillegg har forskere tatt med begrepet kulturell intelligens, som refererer til individets evne til å tilpasse seg effektivt til et nytt kulturelt miljø, som en stadig utvidende form for intelligens. Det innebærer tre viktige faktorer: kognitiv, motiverende og atferdsmessig. Den kognitive komponenten handler om å tilegne seg kunnskap om den andres kulturelle ståsted, og identifisere egenskaper ved en interkulturell kommunikasjon. Det kommer av å ha interesse for og lære om kulturen i et land; det er det vi gjør når vi underviser i et språk og landets kultur. Affektiv komponent handler om de holdningene en har (Dahl 2001). Ens holdninger, normer og verdier er med på å påvirke kvaliteten på en kommunikasjon. Kulturen en tilhører, er med på å forme de holdningene, normene og verdiene en har. Alle tre faktorene kan utvikles. Det enkleste er selvfølgelig kognitivt, og det vanskeligste er oppførsel.

Ofte møter vi et kulturfenomen som vi ikke oppfatter som særegent for én spesiell kultur, men kanskje noe helt generelt, overflatisk, eller akkurat det motsatte, noe personlig. Et godt eksempel på det er hvordan folk betrakter tid. Hvor vidt man kommer for seint eller presis, kan være helt individuelt. Men vi kan heller ikke se bort fra det at ulike kulturer kan tolke tid på helt forskjellige måter. Bare tenk på de fargerike idiomatiske uttrykkene som språk benytter seg av når tiden skal beskrives. *Vi må følge med tiden*! Også for én og samme person kan tid bety ulikt avhengig av situasjonen. *Tiden flyr*, eller *den kan stå stille*; det kommer an på hvordan den enkelte fornemmer det, for klokka tikker og tiden går sin vante gang.

Språk, nøkkelen til kommunikasjon, er et sentralt kjennetegn ved kulturelle fellesskap. Språklig kompetanse er et sett med interkulturell kunnskap og ferdigheter (observasjon, mekling, forståelse) og holdninger (interesse, åpenhet, fordommer) som gjør at folk kan «reise» og kommunisere på tvers av kulturer og andre kulturelle miljø som er annerledes enn sitt eget. Spørsmålet om kompetanseutvikling tas hovedsakelig opp i sammenheng med både språkundervisning og kulturforskning. Kommunikativ kompetanse handler derfor ikke bare om språket i seg selv, men også om kulturelle og sosiale ferdigheter – for eksempel om evnen til å avlese kulturelle koder, hensikter og betydninger i forskjellige sammenhenger.

5. Konklusjon

Gjennom de to eksemplene som er presentert, beskriver undersøkelsen to forskjellige kommunikasjonsstrategier i et flerkulturelt samfunn, en fra minoritetens perspektiv og den andre er fra flertallets synsvinkel, og skisserer egenskapene til disse strategiene. Kulturell bevissthet og kulturforståelse spiller en avgjørende rolle uansett om vi betrakter kommunikasjon i et flerkulturelt samfunn eller om vi snakker om interkulturell kompetanse i forbindelse med fremmedspråksundervisning.

Det finnes en uatskillelig relasjon mellom kultur og språk. Språk er ikke bare et produkt av kultur, men er også symbolet på kultur. Kultur må innarbeides som en essensiell komponent i andrespråksundervisning. Det er først etter at kulturelle spørsmål blir en iboende del av språkundervisningen at studentene få suksess i mål språklæringen. Andrespråkslærere bør derfor være mer oppmerksomme på kulturens mangfold, identifisere nøkkelkulturelle elementer i alle aspekter når de utformer en fagplan og bruke passende strategier for læringsaktiviteter for å hjelpe studenter til å bygge bro mellom kulturene. I vår internettpregete verden er det ofte gjennom sanger, reklametekster, memer eller andre måter den interkulturelle kommunikasjonen foregår og studenter får lære om ulike kulturelle særegenheter.

Litteraturliste

Canale, M., & Swain, M. (1980). Theoretical bases of communicative approaches to second language teaching and testing. *Applied Linguistics 1.1*, s. 1-47.

Dahl, Ø. (2001). *Møter mellom mennesker. Interkulturell kommunikasjon*. Oslo: Gyldendal norsk forlag AS.

Dypedahl, M. & Bøhn, H. (2017). *Veien til interkulturell kompetanse*. 2. utg. Oslo: Fagbokforlaget.

Eriksen, H, T. (2001). Flerkulturell forståelse, 2. utg. Oslo: Universitetsforlaget.

Eriksen, T. H. & Sørheim, T. A. (2003). *Kulturforskjeller i praksis: perspektiver på det flerkulturelle Norge*. Oslo: Gyldendal norsk forlag AS.

Gardner, H. (1993). *Creating minds*. New York: BasicBook.

Gullestad, M. (2002). *Det norske sett med nye øyne*. Oslo: Universitetsforlaget.

Holt, H.B. (2004). *How Brands Become Icons: The Principles of Cultural Branding*. Harvard Business Review Press.

Hymes, D.H. (1972). "On Communicative Competence". I Prideand, J.B. & Holmes, J. (red.) *Sociolinguistics*. Selected Readings. (s. 269-293). (Part2). Harmondsworth: Penguin.

Opsahl, T. & Røyneland, U. "Reality rhymes –recognition of rap in multicultural Norway". Hentet 31.03.2021, fra https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/59330/Opsahl_R%C3%B8yneland_FINAL+Reality+rhymes.pdf?sequence=2.

Péteri, V. (2017). *Kultúrafüggő nyelvi elemek a kortárs svéd bestseller művekben és magyar nyelvű fordításaikban*. Budapest: ELTE. Hentet 31.03.2021, fra https://opac.elte.hu/Record/opac-EUL01-000932637.

Soós, A. (2019). At slå broer - Oversættelsens rolle i kulturformidlingen med særligt hensyn til oversættelse af kriminallitteratur. *Skandinavisztikai füzetek 12* (s. 43-51). Budapest: ELTE Germanisztikai Intézet.

Vaskó, I. (2017). Kommunikációs stratégiák egy multikulturális társadalomban - Egy norvég popzenei szöveg és egy reklám hatásai. I Balázs, G. & Minya, K. (red.) *Multikulturalitás: Kultúraköziség a tudományban, művészetekben, médiában, mindennapokban.* (s. 271-279). Budapest: Magyar Szemiotikai Társaság.

Østberg, S. (2013). Interkulturell kompetanse. I Bjarnø, V., Nergård, M. E. & Aarsæther, F. (red.) *Språklig mangfold og læring. Didaktikk for flerkulturelle klasserom* (s. 17-34). Oslo: Gyldendal Akademisk.

MESSAGES FROM THE EDITORS

UN PROFESOR. SUTE DE DESTINE

Valoarea unui om nu se măsoară în câte lucruri are, în câte a adunat de-a lungul vieții, ci în câte destine a influențat în bine. Prin sutele de studenți îndrumați, Sanda Tomescu-Baciu este fără îndoială un om extrem de valoros. Cei care i-am fost studenți ne amintim și acum de profesoara blândă și cu voce caldă, vorbindu-ne despre Ibsen. Atmosfera de la ore, bucuria predării, pasiunea pentru țara fiordurilor, respectul față de studenți au făcut ca acest cadru intim al sălii 205 să devină peste noapte un loc al redescoperirii de sine, un loc de refugiu. Eram o mână de oameni frumoși și curajoși, ghidați cu eleganță și rafinament de un om care îmbina atât de armonios frumusețea sufletească cu bogăția spirituală. Și acum, la mai bine de douăzeci de ani după, când pășesc în această sală pentru a le preda studenților limba norvegiană, mă revăd în prima bancă, lângă geam, ascultând-o pe doamna profesor povestindu-ne despre Norvegia.

Îi datorez atât de multe! Prin susținerea dumneaei am plecat în Lund, la studii. Ulterior, în urma unei competiții deschise, am început să predau la departament. Cât de frumos mi s-a închegat drumul de atunci încolo! Din copilul timid și temător, am devenit profesorul deschis și comunicativ. Și asta doar pentru că aici, la departament, la îndemnele doamnei Tomescu, mi-am găsit vocea, menirea. Pot spune că am renăscut odată cu studiul limbii norvegiene. Iar faptul că am putut să duc mai departe și pasiunea pentru muzică, cântând și apoi dirijând corul Glomma, a venit ca o binecuvântare.

Am fost plecată cu bursă și în Norvegia, în Bergen, prima oară la o școală de vară, iar apoi pentru a-mi scrie lucrarea de licență pe un autor pe care îl îndrăgesc mult, Jon Fosse. Am revenit la UiB, după mai bine de cincisprezece ani, ca profesor Erasmus. O reîntâlnire cu mediul academic atât de frumoasă și atât de emoționantă totodată! Am mai predat și în Stavanger, am fost la școli de vară organizate pentru profesorii de norvegiană din lume, atât la Oslo, cât și la Agder, iar pașii mi-au fost mereu călăuziți de figura blândă, elegantă a doamnei Tomescu. Și când credeam că nu pot învăța mai multe, iată că tot dumneaei m-a recomandat pentru o traducere din Knausgård, marcând începutul unei alte etape din cariera mea, cea de traducător.

Dacă destinul meu de profesor a fost marcat de modelul dascălului Sanda Tomescu Baciu, cel de om i se datorează în mare parte tot ei, Sandei.

Sanda, directorul de departament cu tact diplomatic, care prin prietenie și colegialitate a reușit să aducă la Cluj ambasadori, scriitori, profesori renumiți, traducători, colaboratori din Norvegia și din lume, oameni valoroși care au răspuns invitației fără ezitare, pentru că știau că datorită ei, la Universitatea Babeș-Bolyai, limba norvegiană se învață, se vorbește, se trăiește și se simte cu inima.

Sanda, colega care vine cu sfaturi și soluții atunci când nu mai știi ce să faci. Colega mereu atentă, răbdătoare, cu spirit critic și aplecată spre detaliu, stăpânind limba norvegiană cu o naturalețe copleșitoare.

Sanda, prietena care este acolo când viața te doboară cu încercările ei mărunte sau mari, când nu crezi că poți întrevedea lumina, în clipele de încercare.

Sanda, omul pe care te poți baza nu doar pe plan academic, ci și în fiecare zi. Un om valoros care a influențat și trasat destinul atâtor persoane!

Nu știu ce drumuri mi se vor mai deschide de acum înainte, dar știu că o voi purta mereu în suflet, ca pe o amprentă de bunătate și iubire, pe fosta mea profesoară și actualmente colegă și prietenă, Sanda Tomescu Baciu.

Roxana-Ema DREVE[1]

---

[1] Conf. univ. dr., Departamentul de limbi și literaturi scandinave, Facultatea de Litere, Universitatea Babeș-Bolyai. Domenii de interes: literatura norvegiană, franceză și suedeză, literatura fractală, literatura pentru copii.

HIGH ABOVE THE ARCTIC CIRCLE

If I have to turn back time I would definitely choose to study the same language, Norwegian. I have a lot of beautiful memories since I was a student at the Department of Scandinavian Languages and Literature, at Babeș-Bolyai University in Cluj-Napoca.

Since I was a student at the Faculty of Letters, I have always been interested to take part in extracurricular and cultural activities that took place at the Scandinavian Department. What I appreciate most is that we as students, we were always involved, most of the times actively, in these cultural events. I remember that in 2007 we together with Professor Sanda Tomescu-Baciu and the other Norwegian teachers, we all took part at the centennial of Edvard Grieg's (1843-1907) death, the famous Norwegian composer, at Sibiu[1]. This event was acknowledged with a beautiful concert performed by the pianist Geir Botnen, the tenor Arild Helleland, the Romanian pianist Ilinca Dumitrescu and Sibiu State Philarmonic Orchestra, followed by an exhibition of photography organised by the Romanian diplomat Ms. Anamaria Almășan. It was a very important event to me and my colleagues since it was organised by the Royal Norwegian Embassy in Bucharest, and we had the great opportunity to meet and greet His Excellency Mr. Leif Arne Ulland, the Ambassador of Norway at that time[2].



The choir *Glomma* celebrating Norway's National Day, 17th of May, in room 205, at the Scandinavian Department

Professor Sanda Tomescu-Baciu took always the initiative to organise several workshops with Norwegian visiting professors at prestigious universities in Norway, and well-known Norwegian writers alike, such as Lars Saabye Christensen, Hanne Ørstavik, Lotta Elstad, Kari Fredrikke Brænne, Edvard Hoem, Steinar Lone and many others. There were also organised two seminars on literary translations in collaboration and with funding from NORLA (Norwegian Literature Abroad), one in 2013 and the other one in 2018.

When we cellebrated 20 years of Norwegian studies at BA level in Romania, at UBB[3] we had the pleasure to meet H.E. Øystein Hovdkinn who stated that "at the heart of [all these] stands Ms. Sanda Tomescu-Baciu, praised by none other than the Royal House of Norway for her contribution over the past two decades. 'A true ambassador of Norwegian culture' this is how H.E. Øystein Hovdkinn, Ambassador of the Kingdom of Norway in Bucharest, described her, [...]"[4].



Nora and Torvald in Henrik Ibsen's Collage – 21st of May 2008

At the initiative of our dear Professor Sanda Tomescu-Baciu, I together with Diana Lățug and Anamaria Babiaș-Ciobanu, were invited to read stories in Norwegian, Swedish, Danish and at the end in Romanian, as guests at a reading event for children at a library in Cluj-Napoca, as an extracurricular activity. I had a lot of beautiful memories both from the courses and from all these extracurricular activities performed at the Scandinavian Department including the joyful songs of the choir *Glomma* conducted by Associate Professor Roxana Dreve, the Collage of Henrik Ibsen's plays where I together with my dear colleagues performed together in Norwegian, in 2008. Thus, I had the great opportunity to play the character of Nora Helmer together

---

[1] https://norvegian.ro/muzica-norvegiana-la-sibiu/, accessed on 12th of April, 2021.
[2] http://www.grieg07.no/%5Epage=47&news=755&PHPSESSID=f48d69856df66c2f0891ccb38bea294e/default.htm.htm accessed on 12th of April, 2021.
[3] https://centrulcle.wordpress.com/2011/05/10/eveniment-academic-20-ani-de-studii-norvegiene-la-universitatea-babes-bolyai/ accessed on 12th of April, 2021.
[4] https://www.nineoclock.ro/2011/05/10/two-decades-of-norwegian-studies-in-cluj/ accessed on the 30th of April, 2021.

with my colleague Călin Șandor as Torvald, in the famous play *Et dukkehjem* (*A Doll's House*). Another way of getting closer to the Norwegian culture and civilisation was the Transilvania International Film Festival (TIFF), an event to which we, as students of Norwegian took part especially when there were Norwegian productions. This festival gave us another perspective of understanding the Scandinavian culture and at the same time, we all had the opportunity to interact with film critics, with personalities from the world of film and with people of different cultures.

I remember that as a PhD-student, I together with my colleagues, the first group of PhD students who wrote on Norwegian literature, coordinated by Professor Sanda Tomescu-Baciu, we all travelled to Bucharest, by train, being invited by the Royal Norwegian Embassy in Bucharest to participate at the Gaudeamus International Book Fair in 2013, 20th-24th of November. It was a special event because the Nordic countries were Guests of Honour. I had the great opportunity to present a comic book, *Neste gang blir alt riktig* (*Everything Will Be All Right Next Time*)[5] by Lene Ask, at the Nordic Stand.



Photo: Embassy - Gaudeamus International Book Fair, 2013, Bucharest, Nordic Stand – Presentation of *Neste gang blir alt riktig* (*Everything Will Be All Right Next Time*).

Moreover, we were always encouraged to take initiative and to be willing to develop ourselves. For instance, in 2009 it was edited the Nordic student magazine entitled *Et stykke Norge* (*A Piece of Norway*) where we published different articles about our experiences during different scholarships at different universities in Norway. For instance, I wrote about my three-month scholarship spent in 2008, in Trondheim, my first trip to Norway, at Dragvoll University where I had the possibility to study for my Bachelor thesis entitled *Sensibilitet, natur og kunst i Astrid Hjertenæs Andersens forfatterskap* (*Sensibility, Nature and Art in Astrid Hjertenæs Andersen's Literary Work*) being coordinated by Professor Emeritus Steinar Gimnes. It was Diku (Norwegian Agency for International Cooperation and Quality Enhancement in Higher Education), previously SIU (Norwegian Centre of International Cooperation in Education), which supported our Department with these scholarships, offered to those students who chose to write their BA theses in Norwegian. Fortunately, nowadays our students have very many possibilities of travelling to Norway with scholarships, during their BA, MA and even as PhD-candidates they are offered, through competition, these study scholarships.



10th Anniversary of EEA and Norway Grants, Cluj-Napoca, 2017

EEA and Norway Grants in Romania marked the 10th anniversary[6] in 2017 and there was a great opportunity for me and two of my PhD colleagues, Anamaria Babiaș-Ciobanu and Diana Lățug, to present briefly our study abroad experiences in Norway both as students and as PhD-candidates. It was a great pleasure for us to attend this event organized by the Royal Norwegian Embassy in Bucharest, in the presence of H.E. Mrs. Tove Bruvik Westberg, the Ambassador of Norway to Romania at that time. We, as direct beneficiaries of these grants, we are deeply thankful and grateful especially to Professor Sanda Tomescu-Baciu who constantly supported and encouraged us to apply for these scholarships in order to make these learning opportunities becoming a real possibility to study in Norway. Thus, Anamaria Babiaș-Ciobanu studied a semester at the University of Agder in Kristiansand, Norway under the guidance of Professor Andreas Gisle Lombnæs, her PhD thesis being entitled *Jon Fosse and the New Theatre*, which was published at Școala Ardeleană in collaboration with Eikon Publishing House, at Cluj-Napoca, in 2020. Diana Lățug studied a semester at the Arctic University of Norway, in Tromsø, being coordinated by Professor Nils Magne Knutsen and she wrote and published her PhD paper in 2020 at Editura Didactică și Pedagogică in Bucharest, under the title *The Reception of Knut Hamsun in the Romanian Cultural Printed Press from 1895 until 2016. A National and International Perspective.*

[5] https://www.youtube.com/watch?v=DpoJTbZ-Etw&t=28s accessed on 10th of May 2021.

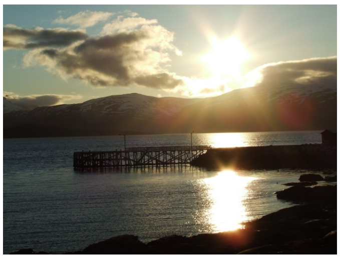
[6] https://www.eeagrants.ro/stiri/10-ani-de-cooperare-intre-romania-si-norvegia-in-cadrul-granturilor-see-si-norvegiene accessed on 10th of May 2021.

In addition, there are very many other students and PhD-students who received scholarships to Norway, but I chose to mention these two colleagues of mine who have recently published their PhD papers.

With respect to these research and teaching mobility programmes granted at several universities in Norway during my years of study and as a Norwegian teacher at the Scandinavian Department, they represent to me a gateway to new horizons, unforgettable experiences, being a key element in my continuous professional development.

When I first travelled to Norway as a PhD-student, it was in 2012, with a scholarship granted by DIKU. It was two-month research mobility at the Arctic University of Norway, in Tromsø where I first met Professor Henning Howlid Wærp, a dedicated and talented person who guided and advised me, as a doctoral student, with my PhD thesis entitled *The Poetry of Jan Erik Vold and the Norwegian Lyric Modernism in the 1960s*, published in 2018, in a book format at Casa Cărții de Știință Publishing House, in Nordica Collection, at Cluj-Napoca. These publications are the results of an intensive learning and research period spent in Norway where we had the great possibility to collect the necessary material we needed in order to write our PhD theses and in this sense, we are very grateful to our coordinator Professor Sanda Tomescu-Baciu and to the aforementioned professors from Norway, for dedication and their continuous support all over the years.

In 2015 I received, through a competition, an EEA study mobility grant at the the Arctic University of Norway. One of the major advantages of this scholarship was that I managed to write a substantial part of my doctoral paper. The efficient library system and the enormous electronic resourses allowed me to borrow the useful materials for my research also from other Norwegian research centres. The University Library organised courses that proved to be effective for doctoral students, including me. The first two courses entitled *Take control of your PhD journey: Literature search for the humanities* and *Take control of your PhD journey: EndNote* were presented by Helene N. Andreassen, and the last one entitled *Take control of your PhD journey: Publish your research* was presented by Lene Østvand. On the 15th of February, 2015, I had the special opportunity to meet and conduct an interview with the Norwegian writer Jan Erik Vold (b. 1939) who was in Tromsø as a special guest at the opening of Inger Johanne Grytting's exhibition entitled *Extensions*, organised by Tromsø Centre for Contemporary Art (Nordnorsk Kunstmuseum).



Midnight Sun in Telegrafbukta, Tromsø, Norway, 2015

In addition to the intense study I carried out during these five months, this mobility gave me the possibility to get in touch with Norwegian culture and with a healthy and balanced lifestyle. High above the Arctic Circle I felt myself closer to the Arctic nature, breathing the alpine air and trying to understand better the special phenomena from this polar region of the world. For instance, *mørketida* refers to the Polar Night which alternates among the northern lights and the snowstorms. This period begins approximately on the 27th of November and lasts until the 15th of January. Shortly after a strong polar storm in Tromsø, on the 21st of January, I was invited by Professor Henning Howlid Wærp to attend a reception at the university where everybody ate doughnuts (*solboller*) on the occasion of the Solar Festival when the sun returns only for a few minutes above the line of the horizon[7]. Another beauty of the Arctic climate is the Midnight Sun which is equivalent with the Polar Day. This special phenomenon can best be seen from Telegrafbukta Beach and from the Cable Car[8] which offers a beautiful panoramic view of Tromsø. Another important event was on the 17th of May, when we, the international students celebrated Norway's National Day with ice cream and traditional Norwegian food. All in all, this mobility was a unique and prosperous research experience, which I would like to repeat and which I warmly recommend to other students.



Midnight Sun in Tromsø, 2015

To me, all these dear memories, including the cultural and theatrical events, extracurricular activities, my beautiful experience as a teacher within this department, together with the unique study

[7] https://nordnorge.com/en/artikkel/the-sun-returns-to-northern-norway-in-january/, accessed on 15th of May, 2021.
[8] https://fjellheisen.no/en/about/, accessed on 15th of May, 2021.

abroad experiences, since I was a student of Norwegian language and literature and up until now, attest my constant desire and endeavour to understand better the cultural horizons of Norway. In other words, I am very proud of all the knowledge and experience gained along these years both as a student and as a Norwegian teacher. This beautiful journey enabled me to become the person I am today. In this sense, I am very thankful to Professor Sanda Tomescu-Baciu and I admire her strength of setting up this beautiful and precious Department of Scandinavian Languages and Literature at Cluj, almost three decades ago, to which she dedicated herself wholeheartedly.

Raluca-Daniela DUINEA[9]

References

https://norvegian.ro/muzica-norvegiana-la-sibiu/ accessed on 12th of April, 2021.

http://www.grieg07.no/%5Epage=47&news=755&PHPSESSID=f48d69856df66c2f0891ccb38bea294e/default htm.htm, 12th of April, 2021.

https://centrulcle.wordpress.com/2011/05/10/eveniment-academic-20-ani-de-studii-norvegiene-la-universitatea-babes-bolyai/ accessed on 12th of April, 2021.

https://www.nineoclock.ro/2011/05/10/two-decades-of-norwegian-studies-in-cluj/ accessed on the 30th of April, 2021.

https://www.youtube.com/watch?v=DpoJTbZ-Etw&t=28s accessed on 10th of May 2021.

https://www.eeagrants.ro/stiri/10-ani-de-cooperare-intre-romania-si-norvegia-in-cadrul-granturilor-see-si-norvegiene accessed on 10th of May 2021.

https://nordnorge.com/en/artikkel/the-sun-returns-to-northern-norway-in-january/ accessed on 15th of May, 2021.

https://fjellheisen.no/en/about/ accessed on 15th of May, 2021.

www.norvegia.ro/News_and_events/culture/Nordic-literature-popular-in-Romania/#.UtFOA9Jdx3M, accessed on 5th December, 2013.

[9] Lecturer, Ph.D., at the Department of Scandinavian Languages and Literature, the Faculty of Letters, Babeș-Bolyai University of Cluj-Napoca, Romania. Her main research interests include Norwegian contemporary poetry, being especially interested in Jan Erik Vold's poetry and in Norwegian children's literature.

OPPORTUNITIES FOR INTERNATIONAL COLLABORATION. A LEARNING EXPERIENCE FROM PRAGUE

I enrolled at the Department of Scandinavian Languages and Literatures at Babeș-Bolyai University of Cluj-Napoca in 2002. The four years of studies in Norwegian (2002-2006) have been enriching both on a professional and a personal level because I met teachers who would become a model for me years later when I decided to become a teacher myself. A central figure of this academic environment was Professor Sanda Tomescu Baciu, a friendly, kind, warm and generous person. The nineteen years that have passed since then have brought about many opportunities to collaborate and keep in contact with my model, Professor Sanda Tomescu Baciu. She has always demonstrated strong moral principles of integrity, honesty and responsibility, core values that she tried to incorporate in everything that she did. She is an authentic person, truly committed to creating through the Department of Scandinavian Languages and Literature a strong academic environment that is unique in Romania. A strong emphasis was placed on the internationalization of Norwegian studies. Thus, Professor Sanda Tomescu Baciu has organized many international seminars, webinars and academic events that would provide students with the possibility of a genuine encounter with the Norwegian language, literature and culture.

The number of students who have chosen to study Norwegian at the Department of Scandinavian Languages and Literatures has gradually increased in the past decade. I am also proud that I teach to some of these BA students the elective course entitled - The Didactics of the Norwegian language.

A leap back in time

The study of Norwegian at tertiary level has broadened my horizons by offering me various possibilities of acquiring Norwegian and of understanding Norway's culture and traditions. I offer below a glimpse into such an experience even though there are many more such examples of wonderful opportunities.

It was May 2004 when I embarked on my first academic experience abroad and took part in my first international project. Therefore, it is dear to me and whenever I am offered a teaching mobility abroad, I keep the memorable experiences from Prague close to my heart.

The project "Technology-Based Teaching of Norwegian Abroad"[1] received in 2002 funding from the Royal Norwegian Ministry of Foreign Affairs. This project offered five partner universities the possibility to lay the foundation for an interesting collaboration project. The universities in Gdansk, Vilnius, Prague, Brno and Cluj-Napoca, where Norwegian was taught as a foreign language, considered the possibility of integrating the Internet and other various ICT tools available at that time, in their respective BA Norwegian programmes. Another salient aim targeted the internationalization of studies through student and teacher exchange mobility and scholarships to study at partner universities (for example, the Erasmus agreement with Prague University that began in 2005 and the project with University in Gdansk regarding teaching Norwegian via Moodle).

The project targeted the following objectives: to establish a network for teachers and learners; to create teaching resources for particular groups of students; to test resources that have already been created (Bergensen, 2005:3). The project was also relevant at a regional level as it enabled teachers and learners outside Norway to collaborate and strengthen their academic relationship (Tomescu & Schouten, 2005, p. 5).

As the project got together teachers and learners from different countries, it offered to the 50 participants a multicultural and multilingual encounter. From this perspective, the week spent in Prague was an eye-opening experience for developing my intercultural competence. Participants spoke Norwegian and the project represented a useful learning experience as I tried to engage in conversations with students who had similar interests, i.e., the Norwegian language and culture, Norwegian literature, or music.

[1] "IKT – basert norskundervisning i utlandet"

Prague is a famous tourist attraction, a beautiful medieval city with magnificent architecture. Therefore, exploring every twist and turn on the streets of Prague was an exciting experience which gave me the opportunity to run into representative landmarks. All in all, besides the academic experience that I have gained by participating in this project, the cultural, historical and gastronomic experiences were also relevant.

Among the preliminary results of the aforementioned project the following can be indicated:

- The Norwegian portal in Prague for Norwegian in the Czech Republic
- The Moodle pages in Gdansk for Norwegian teaching
- PowerPoint presentation of the Department of Scandinavian Languages and Literature in Cluj-Napoca, the digitization of the Library for Nordic studies on the web page about Norwegian teaching in Cluj-Napoca.
- The Vilnius Dictionary program
- The film was made by students about Norwegian teaching in Vilnius (Tomescu & Schouten, 2005, p. 9).

A few years before the start of the project "Technology-Based Teaching of Norwegian Abroad" the Department of Scandinavian Languages and Literature in Cluj-Napoca had received a valuable gift from the Royal Norwegian Ministry of Foreign Affairs, namely ten PCs to facilitate students' learning by enhancing their listening, reading and writing skills. This led to an improvement of teaching in Norwegian as students were granted access to the Internet, which allowed them to find information about Norway and Norwegian culture and society. The project that took place in Prague acknowledged the necessity and usefulness of including new technologies in the teaching of Norwegian performed at university level.

Seventeen years later, technological advancements have changed to a great extent the way in which instruction would be provided. In the context of the Covid-19 pandemic, all teaching content had to be adapted at Babeș-Bolyai University to the online teaching format. Thus, both teachers and students had to navigate unprecedented challenges. During the Covid-19 pandemic, educational institutions had to adapt and reshape didactic practices. The current needs of academic instruction require the integration of new technologies to make the teaching process dynamic, engaging, useful, and collaborative.

The trip by train from Cluj-Napoca to Prague lasted for 16 hours. As there are about 1000 km between the two cities, I had mixed feelings regarding the trip and the amount of time I had to spend in a train wagon. The two teachers involved in the project, Prof. Sanda Tomescu Baciu and Simona Schouten were accompanied by seven second- and third-year students. Tickets were checked often and short breaks were allowed in train stations. However, the surprise came when a train conductor in Czechia addressed us very politely after scanning who was in the wagon: two female teachers, six young female students, and one male student:

- *Are you a gymnastics team taking part in a competition?*

Even today, that surprising question and our reaction brings a big smile on my face. The sixteen sleepless hours were suddenly forgotten and the atmosphere quickly cheered up. It was a memorable moment that was a perfect ending to the first part of that trip.

Raluca POP[2]

References

Bergersen, O. (2005). Introduction [Innledning]. *Fredrikke*, nr. 11. Organ for FoU-publikasjoner – Høgskolen i Nesna, pp. 3-4.

Tomescu Baciu, S. & Schouten, S. (2005). Students' activities with Technology Based Teaching of Norwegian abroad [Studentaktiviteter i IKT-basert norskundervisning i utlandet]. *Fredrikke*, nr. 11. Organ for FoU-publikasjoner – Høgskolen i Nesna, pp. 5-14

[2] Lecturer, PhD., at the Faculty of Psychology and Educational Sciences, Babeș-Bolyai University, in Cluj-Napoca, Romania. Her main research interests include intercultural communicative competence, foreign language teaching, Norwegian Didactics, digital competence, digital humanities.

Vyrde Sanda!

Mitt fyrste møte med professor Sanda Tomescu Baciu var eit jobbintervju til ei stilling som utanlandslektor ved Det skandinaviske instituttet ved Babeș-Bolyai-Universitetet via Skype i mai 2016. Fyrsteinntrykket mitt av Sanda var at ho på same tid var både imøtekomande og profesjonell. Å flytta heilt til Transilvania kjendest som eit stort val, men til alt hell greip eg høvet. I utgangspunktet tenkte eg å verta i Cluj eitt år eller to. At eg no verkar som utanlandslektor i det femte året, er eit vitnesbyrd om det gode sosiale og faglege miljøet Sanda har bygd opp.

Mi fyrste Cluj-ferd stadfeste fyrsteinntrykket av Sanda. Det var midt i ein travel eksamensperiode på instituttet, men Sanda tok seg likevel tid til å gjeva meg ei uforgløymeleg, varm mottaking. Fremst i minnet står ein triveleg middag – den fyrste av mange – i lag med alle dei tilsette ved instituttet på den tradisjonelle, rumenske restauranten Roata utandørs i nydeleg sumarvêr.

Haustsemesteret kom, og i fyrstninga hadde eg mange spørsmål, både praktiske og faglege. Eg gådde snart kor tolmodig, hjelpsam og lett å samarbeida med Sanda er. Mi røynsle har alltid vore at når ho vert spurt til råds, har ho alltid gode og gjennomtenkte svar, samtidig som ho alltid lyttar interessert til innspel og idear frå andre, frå fyrsteårsstudentar til fagfeller. Denne leiarstilen har utvilsamt vore med på å skapa Instituttets gode omdøme.

Nokre av dei mest forvitnelege samarbeidsprosjekta med Sanda har vore knytte til tekstproduksjon. I desse samarbeida har eg sett pris på hennar utmerkte språkkjensle. Ho har ein eigen sans for korleis tilsynelatande små nyansar i ordlegging avgjer korleis ein vil tekst verta forstått. Utvilsamt har denne sansen vorte raffinert gjennom hennar lange og vidgjetne virke innan litterære studium og omsetjingar. Me har ofte hatt utbyterike drøftingar om val av ord og formuleringar i alt frå faglege artiklar, som medforfattarar i lag med kollegaene ved instituttet, til informasjons- og nyhendeinnlegg på instituttets Facebook-side "Norsk i Cluj" – og ikkje minst i avsluttande eksamensoppgåver – ein genre der presisjon og klårspråk er avgjerande. Breidda i Sandas språkkjensle omfattar langt meir enn det formelle, og mellom mykje anna humor. Smilet og latteren hennar er aldri langt unna, og me har tidt hatt mykje glede av å utveksla ordspel mellom arbeidsøktene. Sanda er også ein god forteljar – eg minnest spaserturar før og etter arrangement i Cluj og på vitjing i Bukarest og Oslo der ho fortalde om sine minne frå livet i desse byane og såleis gjorde andre tider og stoder levande att med ord.

Medan eg har verka som utanlandslektor har Instituttet hatt meir enn tjue vitjingar av nordmenn – ambassadørar frå den norske Ambassaden i Bukarest, gjesteførelesarar og forfattarar. Sanda har skipa til ei framifrå mottaking for kvar og ein. Eg har høyrd sagt at om ein har gjesta Det skandinaviske instituttet i Cluj éin gong, vert det neppe den siste. For meg har det vore ei særleg glede å kunna ta imot Odd Einar Haugen, professor i norrøn filologi ved Universitetet i Bergen, som gjesteførelesar tre år på rad, og halda fram vårt faglege samarbeid i den rumenske vårvarmen.

For 30 år sidan skipa Sanda eigenhendig Det skandinaviske instituttet i Cluj og med det norskfaget i Romania. Dette storhendet i hennar virke viste seg å verta svært fruktberande og Instituttet har stendig vakse sidan. Eg sett umåteleg stor pris på å ha fått høve til å ta del i dette prosjektet, og no, som medlem av redaksjonsnemnda for dette festskriftet, fagna Sanda med denne helsinga.

Vyrdsamt

Fartein[1]

[1]Fartein Th. Øverland. Utanlandslekstor ved Det skandinaviske instituttet i Cluj. Forskingsinteresser: Skaldedikting, norrønt språk, kunstig intelligens, datautvinning, lingvistisk annotasjon.

ISBN: 978-606-37-1027-8